

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES EAUX PRIMORDIALES ET LEURS FIGURES DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE  
NORMAND CHAURETTE : LIMINALITÉ, DISSÉMINATION ET PLÉNITUDE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CASSY BOUCHARD

OCTOBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus profonds remerciements à l'homme qui m'a guidé dès mes premières démarches et réflexions, mais qui nous a quittés bien trop tôt : M. Shawn Huffman. J'espère transmettre, avec ce mémoire, une fraction de la passion contagieuse qui l'habitait, celle qui m'a inspiré jusqu'au bout.

Je ne saurais trop remercier celui qui m'a repris sous son aile sans hésiter, mon directeur de recherche M. Bertrand Gervais. Sa bienveillance, sa confiance et ses conseils éclairés m'ont valu de l'or.

Enfin, merci à Normand Chaurette, pour la sensibilité de son imaginaire.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>v</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1.....</b>	<b>14</b>
FIGURES HYDRIQUES DE LIMINALITÉ.....	14
1.1 Rites ou rives de passage.....	15
1.2 La plage sacrificielle de <i>Provincetown Playhouse</i> , juillet 1919, j'avais 19 ans.....	18
1.2.1 Sur le bord des premières vagues .....	22
1.3 Miroirs, reflets et narcisses dans <i>La Société de Métis</i> .....	27
1.3.1 Une société d'idiots .....	28
1.3.2 L'envers du miroir.....	32
1.3.3 De l'autre côté des marais .....	36
1.4 Conclusion partielle.....	40
<b>CHAPITRE 2.....</b>	<b>43</b>
FIGURES HYDRIQUES DE DISSÉMINATION.....	43
2.1 La dissémination en tant que morphogenèse défigurale.....	44
2.2. La parole diluvienne ou le silence premier dans <i>Fragments d'une lettre         d'adieu lus par des géologues</i> .....	48
2.2.1 De nouveaux fragments.....	51
2.2.2 La parole de l'eau comme matière première .....	54
2.2.3 De la dégénérescence à la régénérescence de l'être .....	58
2.2.4 Avec moi le déluge : après le Mékong, la Tamise dans <i>Les Reines</i> .....	61
2.3 Les eaux gastriques ou le déluge à domicile dans <i>Le Petit Köchel</i> .....	63
2.3.1 Les entrailles maternelles .....	69
2.3.2 L'orage intérieur et <i>Ce qui meurt en dernier</i> .....	71



2.4	Conclusion partielle.....	75
<b>CHAPITRE 3.....</b>		<b>78</b>
<b>FIGURES HYDRIQUES DE PLÉNITUDE .....</b>		<b>78</b>
3.1.	Le principe de plénitude au cœur de la réception .....	80
3.2	Les passagers du naufrage dans <i>Le Passage de l'Indiana</i> .....	84
3.2.1	La romancière hystérique et son paradis perdu .....	86
3.2.2	La traversée de la mer Baltique .....	90
3.3	Les voix de la noyade dans <i>Stabat Mater II</i> .....	96
3.3.1	Des écluses à la base de la joie .....	99
3.3.2	Le canal du dialogue invisible.....	104
3.3.3	<i>Petit Navire</i> et la blancheur nourricière.....	108
3.4	Conclusion partielle.....	111
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>		<b>123</b>

## RÉSUMÉ

Cette étude brosse un portrait de l'eau en tant que figure d'obsession de premier ordre dans l'œuvre dramatique de Normand Chaurette. Il y est soutenu que les eaux chaurettiennes constituent des constructions de l'imaginaire fondamentalement opérantes depuis un traumatisme psychique, de même qu'elles engagent, en ce sens, une influence primordiale sur la redéfinition d'origines identitaires problématiques, entre réel et rêverie. Trois grands types de *figures hydriques* sont différenciés dans ce mémoire, selon leurs principales manifestations phénoménales ou emblématiques retransmises par le travail d'imagination matérielle (Bachelard). Le premier chapitre est consacré à l'analyse des articulations liminales de l'eau dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *La Société de Métis* (1983). Les notions de rites de passage et de liminalité (Van Gennep, Turner) viennent éclairer la figuration d'eaux de frontières et de transitions chez des personnages en marge du réel, pour lesquels le seuil aquatique génère un monde de miroirs et d'illusions. Le chapitre deux montre ensuite que des pièces comme *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986) et *Le Petit Köchel* (2001) présentent l'eau en tant qu'agent transformateur. En rapprochant les forces diluviennes, érosives et corruptrices de l'eau au propre de la dissémination (Derrida), les analyses de cette partie traitent de puissances mouvantes et fluctuantes qui décomposent et recomposent tant de l'extérieur que de l'intérieur la matière, le sens ainsi que l'être. Le dernier chapitre porte enfin sur des eaux de fécondité incitant aux fantasmes de réclusion et de reproduction qui se répondent et s'enchaînent notamment dans *Le Passage de l'Indiana* (1996) et dans *Stabat Mater II* (1999). Assimilables au processus (re)producteur de la réception (Jauss, Iser), ces figures de profondeurs, aussi meurtrières que nourricières, font montre de frictions entre plénitude embryonnaire et plénitude matricielle dans l'atteinte d'un idéal de filiation. Quelle qu'en soit la ligne de force directrice, les eaux primordiales chaurettiennes dynamisent inévitablement l'esprit créateur livré à la catharsis. Elles se prêtent à des intentions et des pratiques sacrificielles au nom d'une pureté unitive impossible à réaliser. Leurs figures investissent ainsi, chaque fois, une prise de parole intime mythifiant quelque ravissement originaire ineffable, fondateur de vérités insaisissables.

Mots-clés : dramaturgie, théâtre, texte dramatique, Normand Chaurette, eau, origine, processus créateur, mythe, conflit identitaire, figure de l'imaginaire

## INTRODUCTION

*Assistons à l'œuvre divine. Prenons une goutte dans la mer.  
Nous y verrons recommencer la primitive création. Dieu  
n'opère pas de telle façon aujourd'hui, et d'autre demain. Ma  
goutte d'eau, je n'en fais pas doute, va dans ses transformations  
me raconter l'univers. Attendons et observons<sup>1</sup>.*

Rarement néglige-t-on d'aborder l'œuvre dramatique de Normand Chaurette sans rappeler, à tout le moins, le tournant des années quatre-vingt qui a radicalement transformé le paysage théâtral québécois. Souvenons-nous que le théâtre au Québec avait bonne mine dès la fin des années soixante. Il devait principalement son effervescence à une prise de parole engagée d'artistes cherchant de plus en plus à définir et à revendiquer – souvent collectivement ou au nom de la collectivité – une légitimité identitaire bien ancrée dans ses racines populaires et ses héritages culturels et patrimoniaux. Or, force est d'admettre que, cet esprit rassembleur, fortement politisé, a mal résisté aux changements et enjeux sociaux de plus en plus complexes qui s'en sont suivis. Depuis l'avortement du premier projet d'indépendance du Québec, « le théâtre québécois n'a cessé de glisser vers de nouvelles formes et de nouveaux contenus, transgressant un système acquis et déterminé, pour s'intéresser à d'autres hypothèses, et bousculer ainsi toute une tradition<sup>2</sup> ». C'est ainsi qu'après plus d'une dizaine d'années marquées d'un théâtre généralement plus conventionnel, ont surgi des dramaturgies plus audacieuses, plus exigeantes, à la fois intimistes et ouvertes à la différence<sup>3</sup>, propres à une jeune génération d'auteurs libérés du politique et, alors, en pleine réflexion sur l'expressivité de l'intime, génération dont font partie, par exemple, René Daniel Dubois, Michel Marc Bouchard, Jovette Marchessault, Lise Vaillancourt et, bien sûr, Normand Chaurette.

---

<sup>1</sup> Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1861], p. 117.

<sup>2</sup> Marie-Christine Lesage, « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, no 46, « Un théâtre de passage », décembre 1994, p. 82.

<sup>3</sup> Diane Pavlovic parlait de créations artistiques priorisant l'« exploration de désordres privés », d'un « théâtre d'auteur délaissant l'illustrativisme et explorant le littéraire, le poétique, l'affabulation; mises en abyme et citations culturelles s'y multiplient ». Diane Pavlovic, « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, vol. 46, no 2, « L'Amérique de la littérature québécoise », automne 1990, p. 42.

Dès ses débuts, l'œuvre de Chaurette est l'une des premières à s'inscrire en rupture avec les productions collectives et nationalistes du théâtre québécois des années 1970. Son théâtre annonce une redéfinition de la dramaturgie québécoise<sup>4</sup>. Suivant la tangente postmoderniste, ses créations emploient des procédés transgresseurs tels que la fragmentation de l'écriture, l'hybridation des genres, la démultiplication du sens, le dédoublement identitaire, l'intertextualité comme moteur dramatique, la déterritorialisation du drame... Autant de procédés qui convergent, pour emprunter les mots de Pascal Riendeau, vers

une critique de la vérité logocentrique; un jeu continu avec la notion de réalité; une distance par rapport à la littérature moderne et une méfiance face à l'avant-garde; l'introduction d'une nouvelle subjectivité; la place de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles<sup>5</sup>.

En plus de jouer avec les codes et de contribuer à une « littérarité nouvelle<sup>6</sup> » du théâtre, la dramaturgie de Chaurette fait preuve d'une richesse intellectuelle foisonnante, croisant des savoirs de tous horizons (la science, la musique, l'art, la culture, la psychanalyse, etc.), de façon à interroger le processus créateur et ses enjeux. Ses textes exploitent les tensions entre l'engendrement et sa représentation, ouvrant sur la problématique de l'identité/altérité, comme dans la pièce phare *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*<sup>7</sup>. On retrouve systématiquement, dans ses drames, diverses figures, présentes ou absentes, de créateurs de tous ordres, dont la thématisation mène, pour tout dire, vers « une méditation sur

---

<sup>4</sup> Jean Cléo Godin, parmi les principaux chercheurs intéressés par le sujet, y voyait déjà, à ce moment-là, la naissance d'une « dramaturgie nouvelle » : « "Injouable, irreprésentable, totale, voilà bien la pièce dont le théâtre constitue la quête", affirme Gilles Chagnon au début de sa présentation de *Provincetown Playhouse* [de Normand Chaurette]. Ce pourrait bien être, après tout, une assez juste définition de la dramaturgie nouvelle au Québec, dont on reconnaît généralement que Chaurette et Dubois sont peut-être les principaux représentants ». Jean Cléo Godin, « Deux dramaturges de l'avenir? », *Études littéraires*, vol. 18, no 3, « Théâtre québécois : tendances actuelles », hiver 1985, p. 113.

<sup>5</sup> Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit Blanche éditeur, coll. « Études », 1997, p. 14.

<sup>6</sup> Paul Lefebvre, « Chaurette et Dubois écrivent », *Jeu*, no 32, 1984, p. 75. Riendeau parle d'« un « réinvestissement du littéraire dans le texte dramatique », qui se trouve « au cœur d'une interrogation fondamentale sur le théâtre ». Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*, op. cit., p. 146.

<sup>7</sup> Voir Robert F. Gross, « Offstage Sounds: The Permeable Playhouse of Charles Charles », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 18, no 1, printemps 1977, p. 3-17.

l'écriture ou la création artistique au sens large<sup>8</sup> ». Qu'il s'agisse d'un auteur de théâtre, de musique, de romans ou de toiles, la figure auctoriale s'impose, jetant quelque lumière sur des conflits et paradoxes que la création soulève quant à sa légitimité, à son authenticité, voire à ses droits<sup>9</sup>. C'est la notion même d'origine qui pose problème.

La dramaturgie semble, pour Normand Chaurette, un territoire fertile pour interroger l'instabilité de l'origine et ses zones de clair-obscur. C'est ce dont témoignent les multiples procédés de répétition, d'emprunt, de duplication et d'hybridation qui embrouillent, transportent et rythment les structures narratives et sémiotiques de ses pièces. Déroutante, son approche repose néanmoins sur une idée précise : « toute construction procède toujours d'une base, et ce qui apparaît être le texte inaugural, un texte déjà publié par exemple, sert de moteur à l'élaboration de la pièce tout entière<sup>10</sup> », explique l'auteur montréalais – qu'on connaît d'ailleurs depuis son *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), une première œuvre qui, empruntant le titre d'un poème d'Émile Nelligan, porte sur le génie créateur incompris et met en scène le jeune poète québécois comme personnage emblématique. Chaurette précise :

---

<sup>8</sup> En ouverture au dossier consacré à l'œuvre de Normand Chaurette dans la revue *Voix et Images*, Riendeau et Lesage tiennent à rappeler « deux des aspects fondamentaux d'à peu près tous ses textes : le créateur comme personnage central et la présence d'un autre texte mis en abyme. Au commencement de chacune de ses œuvres de fiction, on retrouve presque toujours un texte chez Chaurette : une lettre, un petit récit, un journal intime, une partition. Les auteurs de ces textes sont souvent amenés à terminer ce qu'ils ont commencé ou encore à commenter ce qu'ils ont déjà écrit ». Pascal Riendeau et Marie-Christine Lesage, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 425.

<sup>9</sup> La réflexion sur la figure du créateur s'observe déjà de mille et une façons dans les dramaturgies québécoises post-référendaires, comme l'a fait remarquer Louise Vigeant : « l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité, éminemment ébranlée par la situation politique locale, mais aussi par des crises existentielles, des recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre des modèles déjà anciens et de nouveaux désirs, cette question de l'identité donc est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire ». Louise Vigeant, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, no 10, automne 1991, p. 111. En ce qui concerne les diverses figures de créateurs chez Chaurette, voir notamment Jean-Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir. publ.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Léméac, coll. « Théâtre/Essai », 1999, p. 103-146.

<sup>10</sup> Propos de Normand Chaurette que rapporte Pascal Riendeau dans « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 440.



Forcément, ce texte de base est lacunaire, afin de permettre une série d'interprétations, d'improvisations, de variantes, lesquelles effectuent une restauration du texte initial, en sorte qu'on ne sait plus, au bout du compte, où est la vérité et où est le mensonge<sup>11</sup>.

Associable à une esthétique où les repères et les certitudes apparaissent toujours fuyants, toujours trompeurs, le perpétuel décentrement de l'origine constitue sans doute une préoccupation centrale de cette dramaturgie postmoderniste. Reconnue pour l'abondance de ses allusions intertextuelles et de ses croisements intergénériques, cette écriture ouvre sur une multitude de questions et de réflexions qui demeurent encore à approfondir. Or, il est possible de retrouver dans l'écriture dramatique de Chaurette un élément de réponse, simple, mais complexe, qui, étrangement, offre une piste n'ayant été jusqu'ici que très peu abordée. En effet, chaque pièce du théâtre chaurettien revisite inévitablement une histoire passée où l'eau est présente, d'une manière ou d'une autre. L'eau. Son souvenir est indélébile, et elle continue de couler dans la mémoire. Et c'est la parole des personnages qui dénote cette insistance de l'eau, en se remémorant cette mer imposante, ce fleuve énigmatique ou ce déluge acharné, qui hantent leurs pensées. Autrement dit, l'eau laisse sa marque.

Comment alors ignorer la place de l'eau dans cette dramaturgie qui explore les méandres de l'écriture, du moment qu'on se rappelle que cet élément entretient, dans l'imaginaire social, un rapport considérable à la création? Du fait de ses propriétés qui conditionnent toute présence de vie, l'eau constitue une substance première que l'homme a tôt fait d'associer à la primordialité créatrice. Pour le mythologue et philosophe Mircea Eliade, « les Eaux primordiales constituent un motif presque universellement répandu, et il n'est pas nécessaire de lui chercher l'origine dans une zone géographique précise<sup>12</sup> », comme en font foi de nombreux récits anciens sur la formation de l'univers. Malgré les différences mythologiques et culturelles entre les traditions grecque, égyptienne, mésopotamienne, hindoue, hébraïque ou islamique, pour ne nommer que celles-là, leurs récits cosmogoniques font tous mention d'eaux originelles à partir desquelles le monde a commencé à prendre forme puis à

---

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1970, p. 126.

s'organiser – souvent sous le geste décisif d'une ou de plusieurs divinités, celles-ci étant parfois même issues de cette masse aqueuse indéfinie. Malgré la diversité des interprétations cosmogoniques selon la pensée grecque antique, à titre d'exemple, il demeure possible d'y lire généralement deux valorisations essentielles de cet élément primaire, soit qu'« à travers l'image des eaux originelles, l'eau, par sa fluidité et par son rôle actif dans les processus de la vie, manifeste les forces génératrices; par son désordre ou son inconsistance, elle apparaît comme le signe de l'indétermination<sup>13</sup> ». Et c'est aussi ce qu'Eliade relève : « les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités; elles sont *fons et origo*, le réservoir de toute possibilité d'existence elles *précèdent* toute forme et *supportent* toute création<sup>14</sup> ». C'est dire que les eaux primordiales sont plus qu'une matière ou une substance : elles constituent une image hautement valorisée pour ce qu'elle implique d'indifférenciation et de potentialité. Les eaux-origines forment en ce sens une entité mythique réunissant deux propriétés symboliques quintessentielles de l'eau, soit son inconstance et sa fécondité.

Si l'eau porte « la mémoire du chaos originel<sup>15</sup> », que peut-on dire de celle qui, sous pratiquement toutes ses formes, traverse de part en part un théâtre ouvrant sur les intrications et risques de la création? Quel rapport au geste créateur lui est-il réservé dans la dramaturgie de Normand Chaurette et comment se dessine-t-il? Comment s'explique cette relation? De quelle manière s'intègre la présence aquatique au fil de ses œuvres? Et que signifie-t-elle? Ces questions n'ayant pas encore été explicitement soulevées par la recherche critique<sup>16</sup>, nous

<sup>13</sup> Thierry Houle, *L'eau et la pensée grecque. Du mythe à la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010, p. 94.

<sup>14</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1952, p. 199. L'auteur souligne.

<sup>15</sup> Luc Bureau, « La nuit liquide », dans Maryvonne Perrot (dir. publ.), *L'eau, mythes et réalités : Actes du colloque organisé à Dijon du 18 au 21 novembre 1992*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 157.

<sup>16</sup> L'eau est traitée de manière significative dans au moins deux mémoires, mais toujours afin de soutenir des hypothèses plus larges, d'étayer d'autres propos. Le premier mémoire que nous retenons termine son étude sur la structure héliocoidale chez Chaurette avec le mouvement dévastateur de la tempête tropicale dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*; le deuxième traite de l'eau en tant que motif d'une déterritorialisation de l'espace et de la mémoire. Voir respectivement Geneviève Villemure, « La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1986 », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1997, 107 f.; Ludivine Véricel, « Des masques et des marques : après la catastrophe : étude comparée des œuvres de Normand



proposons, avec notre étude, une autre perspective de compréhension pour saisir la mixité de cette écriture dramatique, et ce, en nous servant des eaux primordiales comme métaphore fondatrice à notre réflexion. Nous chercherons alors à vérifier l'intuition de l'auteure et artiste Jovette Marchessault, qui a signalé clairement et pour la première fois, à notre connaissance, l'influence suprême de cette force dans le travail de son contemporain :

J'énonce une hypothèse : Normand Chaurette ne croit qu'à l'existence absolue de la mer. Seule l'Eau souveraine compte! Quand il s'installe dans l'intimité d'un autre temps, pour écrire ce théâtre où la beauté, la douleur et le vertige du verbe sont consubstantiels, le grand fleuve de l'au-delà glisse sur nous<sup>17</sup>.

Nous avançons donc, à notre tour, l'hypothèse que les eaux chaurettiennes constituent des figures expressément opérantes et déterminantes dans ce théâtre et qu'elles font preuve d'une puissance d'évocation inépuisable pour la prise de parole mémorielle cherchant à saisir en ses fondements une expérience traumatique vécue – qui plus est – en étroite relation avec l'eau. C'est donc que cet élément est bien plus que rappelé ou évoqué ici et là, comme pour situer le contexte : il fait plutôt l'objet d'une fascination persistante, parfois même violente, tant et si bien que les images de ses manifestations, phénomènes et mouvements ont contaminé les modes d'expression et d'interprétation de ses victimes, celles-ci versant alors dans la mythification du trauma. À supposer que, dans le théâtre de Chaurette, l'eau mette à l'épreuve l'expression intime et ses limites tout en leur donnant naissance, nous verrons que l'élément thalassal ne s'y comprend pas en tant que simple thème ou symbole, mais bien en tant que figure, c'est-à-dire une production chargée de désirs inconscients<sup>18</sup>, constamment évolutive et dynamique, et issue de l'imaginaire qu'elle-même infléchit. Véritable puissance multiforme, l'eau constitue, selon nous, un signe primordial au déploiement dramatique dans

---

Chaurette et de Daniel Danis », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, 132 f.

<sup>17</sup> Jovette Marchessault, « Puisqu'il faut toujours poser les structures de la biographie... », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, programme, Espace Go, 1992, f. 4.

<sup>18</sup> On parle du philosophe poststructuraliste Jean-François Lyotard comme étant le premier à avoir parlé d'une connivence phénoménologique inconsciente entre le figural et le désir, articulée sous le signe de la transgression : que ce soit sur le plan de l'image (donc de l'ordre du rêve, du visible); de la forme (qui soutient inconsciemment le visible); ou de la matrice (appartenant à l'invisible, à l'illisible, au refoulement originaire). Voir Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, éditions Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1974 [1971], p. 271-279.

les pièces de notre corpus, et ce, dans la mesure où « la Figure est l'*inspiration* de l'œuvre<sup>19</sup> ». Car, du point de vue figurologique, Michel Guérin précise que

l'inspiration ne précède pas l'œuvre, ni ne lui fournit un surplus d'âme; elle s'identifie absolument à l'œuvre, pourvu qu'on essaie d'appréhender celle-ci, non pas comme résultat, mais comme sa propre transformation [...]. C'est ce que j'appelle la transparence de la Figure : elle ramène l'œuvre à une origine qui n'est pas hors d'elle et avant elle, mais *en* elle. Une origine non point recouverte ni dépassée, mais au contraire sans cesse avivée<sup>20</sup>.

Sous cet angle, la figure, en soi, renferme les principes et forces immanentes de l'œuvre, sur le plan de ses structures et de ses sens, en sorte qu'elle adhère à un régime de primordialité. Pour reprendre l'expression de Guérin, elle enseigne ce qu'est l'œuvre.

En introduction à leur anthologie réunissant de nombreuses pistes théoriques sur la figure, Bertrand Gervais et Audrey Lemieux écrivent que la figure d'une œuvre constitue un « foyer de l'attention », de même qu'elle peut servir « d'interface ou de relais », afin d'entrer en rapport avec le monde, de le percevoir, de l'imaginer, de le manipuler. Figurer une forme revient à la transfigurer, à opérer « un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en matière signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique<sup>21</sup> ». La figure est plus qu'un motif : elle est à la fois un engagement de l'imaginaire et le fruit de cet engagement. Elle est une manière d'interagir avec le monde, de lui donner sens depuis le saisissement de la figure, quitte à déformer ce monde. Si « tout peut devenir une figure », si « tout peut acquérir une aura<sup>22</sup> », l'eau représente, à notre avis, un exemple probant de l'activité figurale mise en marche dans les fictions dramaturgiques de Normand Chaurette. Chaque fois aux sources d'un traumatisme psychoaffectif, l'eau pénètre l'imaginaire des personnages, si bien qu'elle devient un élément stigmatisant obsessif qui fait

<sup>19</sup> Michel Guérin, *Qu'est qu'une œuvre?*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 135. L'auteur souligne.4

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 136. L'auteur souligne.

<sup>21</sup> Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible », *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012, p. 1-2.

<sup>22</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », t. I, 2007, p. 75.

revivre la blessure passée<sup>23</sup>. Primordiale à la prise de parole cathartique, la figure hydrique anime foncièrement la trame dramatique chaurettienne et sa poésie lyrique. Notons d'ailleurs que, pour Guérin, la figure en acte n'est pas qu'une métaphore, mais bien « un complexe dynamique de métaphores » qui en comporte le savoir<sup>24</sup>. Mais elle n'a pas non plus l'imagination passive du fantasme, puisqu'elle « se pénètre tout entière du mouvement : elle se forge dedans, de sorte que l'élan qui la dynamise est aussi bien le sien que celui du désir<sup>25</sup> ». À la fois mobilisée et mobilisation, la figure se rapporte aux corrélations entre le désir et l'imaginaire. Or si « vouloir enfermer [l'espace sémantique de la figure] dans une définition précise et rigoureuse reviendrait à le dénaturer et à trahir sa puissance, son énergétique et ses vertus plurielles<sup>26</sup> », c'est néanmoins ce dynamisme incoercible de la figure qui nous intéresse ici, puisqu'il peut justement se retrouver au cœur des rapports féconds, mais complexes noués entre l'eau et l'appréhension du geste créateur.

Premier effort en la matière, notre étude devra se limiter à l'identification et à l'exemplification des principales manières d'imaginer (et de figurer) les eaux qui jalonnent les textes de Normand Chaurette. Dans la perspective des théories de la figure et du figural, nous nous emploierons à relever des séries de convergences « hydrophiles » dans ses œuvres, afin de montrer que l'eau est un « événement de l'image<sup>27</sup> » qui obsède le personnage

---

<sup>23</sup> C'est d'ailleurs le propre de la figuration, soit de donner présence à l'absence, de réaliser le possible. Richard Kearney parle en effet de « figuration [qui] désigne une transcendence temporalisante par laquelle l'homme s'absente de tout ce qui est présent afin de se diriger vers ce qui est absent (possible) et le présenter ensuite comme monde. Le possible est le sens du monde; et la figuration donne sens au monde en réalisant le possible, c'est-à-dire en présentant et en présentifiant ce qui est absent ». Richard Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, coll. « Bibliothèque des archives de philosophie », 1984, p. 48.

<sup>24</sup> Michel Guérin, « Idée d'une figurologie », *La Terreur et la pitié. 1- la terreur*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>26</sup> François Aubral, « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Château (dir. publ.) *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 1999, p. 198.

<sup>27</sup> L'expression est de Philippe Dubois afin d'exprimer sa conception du figural. Pour résumer, le processus figural, d'après lui, « surgit sur le mode de la fulgurance, révèle une déchirure dans le tissu de la représentation, procède par altération ou altérité, et engendre des effets immanents de présence

chaurettien et qui l'amène à façonner son rapport expressif au monde, à adopter une prise de conscience sur l'existence<sup>28</sup>. Elle constitue une matière première pour l'imaginaire créateur, d'autant qu'elle est création<sup>29</sup>. Nous comptons ainsi brosser un portrait en trois temps des eaux chaurettiennes afin de mettre en relief les lignes de force qu'elles génèrent dans le règne de l'imaginaire figural. Le corpus de notre analyse réunira alors un nombre important de textes dramatiques, par souci d'obtenir une vue d'ensemble sur les trois dominances figurales qui s'imposent dans l'imaginaire aquatique de cette dramaturgie. Pour ce faire, nous examinerons la portée de chacune d'entre elles en y associant les œuvres dont les « figures hydriques » en sont les plus représentatives. Cela dit, nous nous garderons bien de croire à l'étanchéité de ces catégories, considérant que notre compréhension des différents types de figures s'inspirera de concepts théoriques étonnamment contigus – soit la liminalité, la dissémination et la plénitude –, tous liés, de près ou de loin, aux complexités de la création, de l'expression et de l'origine. Nous tâcherons néanmoins de montrer que l'eau n'a rien d'un signe de même intensité dans les univers dramatiques à l'étude, bien qu'elle y constitue, essentiellement, une force originaire obsédante qui pousse à mettre en forme la pensée trouble.

La première partie de notre étude sera l'occasion d'aborder un imaginaire hydrique de *liminalité*, marqué de seuils, d'entre-deux et d'indétermination, et qui intègre une dimension vaste mais fondamentale de la figuration de l'eau chez Chaurette : vaste, parce qu'elle correspond à la période transitoire d'un passage ou d'une étape vers un nouvel état – d'ordre social, mais aussi d'ordre cosmique ou physique –, ainsi que les rites qui l'accompagnent,

---

intensive de la matière ». Philippe Dubois, « La question du figural », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir. publ.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p. 71.

<sup>28</sup> Nous rejoindrons alors la position de Mircea Eliade qui affirme que « l'image des Eaux primordiales et le mystère cosmogonique qui s'ensuit ont une fonction à un niveau plus profond de la vie psychique », qu'ils « font partie de ce monde imaginaire qui est reconnu de plus en plus comme une dimension constitutive de l'existence humaine ». Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, op. cit., p.129-130. Rappelons d'ailleurs que « les mythes de création [...] sont la représentation de processus inconscients et préconscients qui retracent l'origine, non de notre cosmos, mais de la prise de conscience par l'homme de celui-ci », c'est-à-dire que s'opère une projection fantasmatique déjà en cours depuis la sphère inconsciente, cherchant à redéfinir ses origines, ses racines identitaires comme ses raisons d'existence. Marie-Louise von Franz, *Les mythes de la création : processus créateur et modèles de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982, p. 10.

<sup>29</sup> Ce qui rejoint exactement la thèse de Guérin, pour qui « créer, c'est créer la création ». Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, op. cit., p.135.



que l'ethnologue français Arnold van Gennep a étudié et qui ont amené Victor Turner à traiter de l'ambiguïté chez les êtres liminaux<sup>30</sup>; et fondamentale, parce que la dimension de liminalité s'observe dès les premières œuvres de Chaurette et s'intensifie dans les univers ambivalents de ses créations subséquentes, toujours sous le motif du rituel inachevé. Nous étudierons les propriétés spéculaires et diffringentes des eaux oniriques de *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans et de *La Société de Métis*<sup>31</sup>. Par leurs figures hydriques liminales, ces textes ouvrent très tôt l'esthétique chauretienne à l'emprise de la perception et du regard d'autrui qui surdétermine (parfois à outrance) le passage à l'expression.

La deuxième partie de ce mémoire poursuivra notre réflexion sur l'eau et ses frontières en traitant cette fois des forces mouvantes de l'indéterminé, identifiables à travers des figures hydriques générant des mouvements et des réactions qui transforment et qui renouvellent continuellement les composantes externes comme internes du monde et de l'être. En d'autres mots, nous retrouverons des eaux entropiques qui défigurent et transfigurent les matières qu'elles emportent, illustrant donc cette impulsion qui « est tout à la fois dé-création et re-création permanente [...] des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre<sup>32</sup> ». Diluviennes, érosives, sédimentaires, composites ou intestines, ces eaux participent dans tous les cas de la *dissémination*, dont le propre, au sens derridien, consiste à montrer l'irréductible hétérogénéité des structures sémantiques, qui prolifèrent et s'éparpillent indéfiniment, sans cesse repliées sur elles-mêmes<sup>33</sup>. Dès *Fragments d'une lettre*

---

<sup>30</sup> Voir Arnold van Gennep, *Les Rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981 [1909], 288 p.; et Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York, Aldine Publishing Company, 1982 [1969], 213 p.

<sup>31</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1981, 122 p.; *La Société de Métis*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1983, 142 p. Désormais, les références à ses textes seront respectivement indiquées par les sigles PP et SDM, chacun suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Du reste, la forme raccourcie « *Provincetown Playhouse* » sera employée afin d'alléger le corps du texte.

<sup>32</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 9.

<sup>33</sup> Pour la définition de la dissémination, voir Jacques Derrida, *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll.

*d'adieu lus par des géologues*, puis dans une pièce plus récente comme *Le Petit Köchel*<sup>34</sup>, l'eau invoque une musicalité de la parole, émanant d'un imaginaire qui s'érode et se sédimente, qui s'effrite et s'emporte ailleurs et en lui-même. Nous nous pencherons donc sur les mises en figure d'eaux troubles, de déluges, de torrents et même d'épanchements impurs, produisant des forces tensives qui pérennisent l'instabilité.

Enfin, notre troisième partie approfondira un aspect au cœur du passage liminal et de la démultiplication disséminale, puisqu'il a pour objet le fait même de créer, de produire du sens. Nous nous intéresserons aux vertus tant génératrices que sépulcrales de l'eau, à ses profondeurs enveloppantes grâce auxquelles le processus créateur, chez Chaurette, se comprend en tant que processus fondamentalement reproducteur, où transitent la vie et la mort, le gain et la perte. Nous parlerons alors de la *plénitude* de l'eau qui reçoit, féconde et (re)produit, et donc de sa prédisposition à perpétuer ce qui doit nécessairement s'accomplir – comme au sein d'une vaste chaîne suivant le principe de plénitude du philosophe Arthur O. Lovejoy<sup>35</sup>. Par sa mise en relief du pouvoir matriciel, ce type de figuration se rapproche de la position des théoriciens de la réception – dont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser sont les principaux représentants<sup>36</sup> –, selon lesquels l'expérience de lecture d'un objet signifiant conditionne la (re)production d'autres objets signifiants. Et cet aspect ressort particulièrement bien à travers la figuration d'eaux maternelles qui, dans la mer du *Passage de l'Indiana*

---

« Critique », 1972, 133 p.; pour son application en lecture, voir Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972, 406 p.

<sup>34</sup> Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000 [1986], 54 p.; *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000, 51 p. Afin d'illustrer notre propos, nous nous permettrons de faire quelques parallèles à la fin de chaque analyse avec deux autres pièces de Chaurette : *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1991, 92 p.; et *Ce qui meurt en dernier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2010, 39 p. Désormais, les références à ces textes seront respectivement indiquées par les sigles FLA, LPK, LR et CQDM, chacun suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. La forme raccourcie « *Fragments d'une lettre d'adieu* » sera employée afin d'alléger le corps du texte.

<sup>35</sup> Voir Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Harvard University Press, 1957 [1936], 382 p.

<sup>36</sup> Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1972], 305 p.; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage », 405 p.

comme dans le sas des écluses de *Stabat Mater II*<sup>37</sup>, engloutissent la mort comme un germe de vie à féconder.

Bien entendu, afin de mettre en lumière les liens entre ces savoirs théoriques (liminalité, sédimentation, plénitude) et la figuration de l'eau chez Chaurette, nous devons à tout le moins nous référer, tout au long de notre analyse aux observations de penseurs qui ont écrit sur l'eau et sur la signification de ses images, de ses formes et des rêveries qu'elle engendre chez l'homme occidental. Compte tenu de l'importance de notre corpus d'étude, nous nous rapporterons plus souvent aux réflexions de mêmes auteurs, dont celles de Gaston Bachelard, auteur d'un incontournable essai épistémologique traitant de l'*imagination matérielle* de l'eau. Ce travail d'imagination est ce qui se rapproche le plus, à notre avis, d'une figuration hydrique, puisqu'il implique une manipulation de la matière, qu'il crée des « images directes de la matière » : « on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles sont un cœur<sup>38</sup> ». Traitant des images aquatiques de surface puis de profondeur, des eaux composées, des eaux maternelles ainsi que des caractéristiques variées conférées à cette substance – qu'elle soit purifiante, douce, violente ou lyrique –, le philosophe français nous fournit des connaissances précieuses sur les dispositions de l'eau à matérialiser des vérités inconscientes<sup>39</sup>. Au reste, nous ferons appel aux principaux travaux menés dans le sillage des recherches de Bachelard sur l'imaginaire de l'eau : mentionnons *Sagesse de l'eau*, de Charles Mauron, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, et *L'eau et la*

<sup>37</sup> Normand Chaurette, *Le Passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1996, 88 p.; *Stabat Mater II*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1999, 53 p. Nous ferons quelques derniers parallèles à la fin de cette partie avec la seule pièce de théâtre jeunesse du dramaturge, *Petit Navire*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers/Heyoka Jeunesse », 1999, 51 p. Désormais, les références à ces textes seront respectivement indiquées par les sigles LPI, SMII et PN, chacun suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>38</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 2. L'auteur souligne. À l'instar de ses ouvrages sur les trois autres éléments primaires – le feu, l'air et la terre –, celui-ci poursuit « le double but de déterminer la substance des images poétiques et la convenance des formes aux matières fondamentales ». *Ibid.*, p. 15.

<sup>39</sup> Car l'eau représente, pour Bachelard, l'une des quatre matières premières, qui orientent inconsciemment l'imagination depuis ce qu'il appelle un « pays natal » : « c'est en lui que nous matérialisons nos rêveries; c'est par lui que notre rêve prend sa substance; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 11-12.



*mort*, de Jean Libis<sup>40</sup>, qui ont poursuivi la réflexion sur les valeurs archétypales et symboliques de l'élément liquide. Ces références nous permettront de nous rapprocher de cette proximité entre l'écriture chauretteienne et les archétypes dont parlait le dramaturge :

Je travaille toujours à partir d'archétypes. Memnon, le Roi Septant (de *Fête d'automne* [sic]) et Zoé Pé (de *La société de Métis*) en sont tous. Je suis conscient qu'on parle d'hermétisme à propos de mon théâtre. Tout me semble limpide, mais je ressens parfois comme un voile à la représentation. Alors, je me demande ce qui cause ce glissement. Au départ, si je n'avais pas ces archétypes, ce serait probablement le fouillis total. Je prends des éléments réalistes de façon à pouvoir jouer ensuite sur l'imaginaire<sup>41</sup>.

Pour tout dire, c'est en convenant de la part d'influences archétypales dans le travail de composition de Chaurette – que l'on sait fortement motivé par l'enrichissement intertextuel<sup>42</sup> – que nous pourrions parler de la primordialité de ses figures hydriques et que nous pourrions reconnaître qu'elles relèvent d'un ordre structurant et producteur de sens.

Les facettes de l'eau sont, à l'image de toute figure, plurielles et ambivalentes. Et lorsqu'on l'investit d'une énergie figurale, l'eau confirme ses puissances insaisissables, son identité protéiforme de même que la richesse évocatrice de ses ramifications, au même diapason que l'esthétique dramatique postmoderne de Chaurette, dont on connaît déjà bien les ressorts. À l'aide de notre étude, nous serons en mesure de montrer que la figure de l'eau qui entre en mouvement dans cette écriture engage un travail d'imagination primal sous différentes dynamiques complémentaires, de telle sorte qu'elle constitue une matière première prégnante, aussi inspirante qu'influente dans l'imaginaire créateur mis sous tension.

---

<sup>40</sup> Charles Mauron, *Sagesse de l'eau*, Paris, Laffont, 1945, 279 p.; Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Borduas, coll. « Études supérieures », 1969 [1960], 549 p.; Jean Libis, *L'eau et la mort*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », 1993, 289 p. Enfin, nous n'oublions pas l'historien français Jules Michelet qui, avec *La Mer* (*op. cit.*), petit ouvrage écrit à la croisée du livre de science, de l'essai philosophique et du verbe poétique, livre une vision sensible de la nature marine, de ses effets et de ses diverses richesses.

<sup>41</sup> Paul Eliani, « Normand Chaurette : "L'écriture est un acte de séduction" », *Nuit Blanche*, no 34, décembre 1988, janvier-février 1989, p. 19.

<sup>42</sup> Voir Jean Cléo Godin, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, no 10, automne 1991, p. 115-124.

## CHAPITRE 1

### FIGURES HYDRIQUES DE LIMINALITÉ

En tant que signe dynamique, la figure correspond au travail de manipulation et de déformation d'une image initiale transmise dans l'imaginaire grâce à la perception, au regard sollicité par cette image. François Noudelmann signale à ce sujet que la figure « suppose un rite [...] et plus généralement une ritualisation du regard »; de même qu'elle « mobilise l'activité du regard, elle met en mouvement les corps autour de l'objet<sup>1</sup> ». Et si l'image figurée engage une pratique régulée du regard intime ou collectif, afin d'assurer la transition du profane au sacré, du trivial au symbolique, ses significations, elles, appellent un « hors champ » refaçonné par la figuration<sup>2</sup>. C'est dire que le développement de toute figure inscrit la perception au sein d'un passage ritualisé, d'un seuil perméable où se répondent la présence et l'absence de sens. Mais qu'en est-il lorsque l'image de la frontière se figuralise?

Des réponses à cette question se retrouvent au cœur de la dramaturgie de Normand Chaurette, particulièrement en ce qui a trait à l'eau de liminalité. C'est en effet à partir du travail de figuration de ses structures et images liminales que nous entendons étudier certaines articulations de l'imaginaire chaurettien. Une telle activité figurale entre en jeu dès les premières œuvres de l'auteur : qu'il s'agisse des sables d'un lac, comme dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* et dans *Fêtes d'automne* (1982), d'une plage de la côte est américaine, dans *Provincetown Playhouse*, ou bien d'étendues riveraines comme avec *La Société de Métis*, on y longe une étendue d'eau à un moment ou à un autre, non pas physiquement, mais par la pensée, par la mémoire. Nous sommes d'avis qu'il y a, surtout dans ces deux derniers textes

---

<sup>1</sup> François Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 1998, p. 64.

<sup>2</sup> Pour Noudelmann, la figure « organise une agitation qui tient à l'introduction, dans un espace circonscrit, d'un objet qui manifeste un ailleurs dans le champ du visuel et révélant un hors champ ». *Id.*

dramatiques<sup>3</sup>, matière à réflexion concernant l'enclenchement de processus de perception et de ritualisation sur des rivages, qui se distendent et se perpétuent dans l'imaginaire de l'esprit créateur. Nous tenterons donc de montrer que l'ambiguïté conflictuelle des personnages doit notamment sa persistance à l'imagerie infiniment ambivalente des eaux de liminalité.

### 1.1 Rites ou rives de passage

Les premières figures de l'eau que nous comptons identifier dans le théâtre de Chaurette intègrent en elles le phénomène de liminalité – ou de liminarité – conceptualisé en anthropologie. Issus du latin *limen*, qui signifie « seuil », les termes « liminaire » et « liminal » désignent des réalités si proches qu'il devient embêtant de les distinguer. D'ailleurs, en psychologie, ils concernent une même réalité : « qui atteint le seuil exigé pour provoquer une excitation sensorielle ». Toutefois, le terme « liminaire », d'une rhétorique plus ancienne, s'applique davantage à l'idée de seuil, en plus de renvoyer à ce « qui est placé au début d'un ouvrage, d'un discours », ainsi qu'à ce « qui concerne [ou] forme le commencement de quelque chose, [ce] qui prélude à quelque chose<sup>4</sup> ». Et c'est bien ce sens qui s'emploie dans les travaux de l'ethnologue français Arnold van Gennep. Celui-ci fait figure de pionnier en matière de recherche sur les différents types de seuils que l'être humain franchit au cours de sa vie. Il a été le premier à proposer et à définir le concept du « rite de passage » pour parler des structures et symboles qui organisent la normalisation des phénomènes transitionnels ponctuant la vie sociale humaine, comme la naissance, la puberté, le mariage, le changement d'occupation, le deuil, la mort, etc., ou la vie cosmique ou

<sup>3</sup> Nous ne retenons pas, pour cette étude, les pièces *Rêve d'une nuit d'hôpital* et *Fêtes d'automne*, puisque les bords sablonneux du lac près de Cacouna, village côtier du Bas-Saint-Laurent (Normand Chaurette, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1980, p. 89), et ceux du Lac de Tibériade, aussi nommé Genezareth (Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1982, p. 17 et p. 115), n'y apparaissent que très brièvement. Si cela n'empêche en rien les concepts de liminalité, de transition et de rituel de s'y inscrire et d'y laisser leurs traces, la présence de l'eau n'y est que trop rare pour que nous puissions en exemplifier les figures liminales.

<sup>4</sup> Nous avons privilégié le *Trésor de la langue française informatisé* comme source principale pour différencier « liminalité » de « liminarité », puisque ce répertoire Web fournit à lui seul davantage de précisions sur ces mots, comparativement à d'autres ouvrages de référence. *Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>>, consulté le 21 mars 2014.

physique, comme les saisons, l'équinoxe, le solstice, le Jour de l'An, les éclipses, les marées, etc. Reconnu pour son ouvrage *Les Rites de passage*, le chercheur a noté que « tout changement dans la situation d'un individu y comporte des actions et des réactions entre le profane et le sacré, actions et réactions qui doivent être réglementées et surveillées afin que la société générale n'éprouve ni gêne ni dommage<sup>5</sup> ». Aussi l'être humain s'est-il doté de structures cérémonielles afin d'intégrer à son mode de vie des étapes intermédiaires susceptibles de bousculer l'ordre social, de manière à les articuler *dans* ou *entre* les mondes du social et du cosmique. Van Gennep a alors développé un groupement séquentiel permettant de schématiser le déroulement des rites de passage et leurs particularités, un groupement qu'il a formulé ainsi : « Je propose [...] de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau<sup>6</sup>. » Au centre de cette séquence, la phase liminaire, pendant laquelle le participant « flotte entre deux mondes », peut « constituer une étape autonome<sup>7</sup> » selon son niveau de développement. C'est en s'interrogeant sur les rapports sociaux qui différencient le participant lors de rites de marge que Victor Turner a repris et approfondi ce schéma conceptuel pour réfléchir sur la liminalité<sup>8</sup> en communauté tribale. Dans son premier ouvrage sur le processus rituel, il avance que :

the attributes of liminality or of liminal personae ("threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety

<sup>5</sup> Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> C'est probablement en raison de la traduction reçue des ouvrages de ce principal héritier, qui parle de « liminal period » et de « liminality », que le terme « liminalité » s'est substitué au « liminarité » de Van Gennep dans les travaux de chercheurs modernes. Pour parler de phases ou de transitions, nous préférons utiliser « liminalité » en raison des recherches plus considérables et plus influentes de Turner sur le phénomène social de marge. Nous emploierons tout de même « liminarité » occasionnellement, non seulement pour parler des recherches de Van Gennep, mais aussi pour désigner certaines réalités directement liées à l'idée de seuil, comme des figures ou des personnages de seuil – donc des personnages « liminaires » au lieu de « liminaux ».



of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon<sup>9</sup>.

Si les caractéristiques du participant, lors d'une période transitionnelle, se rapportent inévitablement aux notions de marginalité, d'hybridité, d'ambivalence, c'est parce que cet individu n'appartient à aucun ordre normalisé. De ce fait, il est incomplet, inachevé, mésadapté<sup>10</sup>. Sur le seuil, il demeure en pleine phase de « désagrégation définitive au monde antérieur pour lequel les futurs initiés n'existent plus ou pas encore<sup>11</sup> ». Son entité projetée au-dehors de la structure sociale pour atteindre une zone grise, chargée d'images, de symboles et de croyances afin d'exprimer l'inexprimable. Plusieurs individus participant aux mêmes rites de marge intègrent alors une *communitas*, que Turner définit ainsi : « an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders<sup>12</sup> ». Hors des conventions, des normes, des lois, appartenant à l'institué, les participants d'un même processus rituel revêtent tous un statut d'ambiguïté indifférencié.

Bien que cet arrêt sur la conceptualisation de la liminalité d'après ses principaux pères fondateurs soit bref, nous constatons que la séquence des rites de passage qui a été mise de l'avant s'applique à tout moment transitoire, à tout passage d'un ordre à un autre, d'une nature à une autre ou d'une situation à une autre. Conséquemment, le phénomène liminal apparaît extrêmement pluriel, pour ne pas dire infini. Et c'est là un de ses pièges en contexte d'analyse littéraire, puisqu'en rassemblant les notions de seuil, de frontière, d'entre-deux, de transition, de rituel, de mystère et d'ambiguïté, ce concept ratisse très large, d'autant qu'il s'observe aussi bien en société que dans la nature. En empruntant l'hypothèse selon laquelle

<sup>9</sup> Victor Turner, *The Ritual Process*, op. cit., p. 95.

<sup>10</sup> Marie Scarpa dresse un portrait ethnocritique type du personnage liminaire : solitaire, cloîtré et inachevé sur le plan social, il joue parfois un rôle de médiateur. Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir. publ.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 177-189.

<sup>11</sup> Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold van Gennep*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 96.

« il y aurait une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite de passage et le récit littéraire<sup>13</sup> », nous resserrerons notre champ de recherche à l'étude de la figuration (un acte lui-même liminal, situé entre absence et présence de l'objet figuré) des images aquatiques de marge dans deux œuvres chaurettiennes. Nous verrons que cette manière d'évoquer cet élément, bien présent dès *Provincetown Playhouse* et *La Société de Métis*, s'est formée non seulement en périphérie de cours d'eau, mais aussi lors de processus liminaux<sup>14</sup>. Alors que « le passage est un temps de marge, et [que] la marge, comme le marginal, reste le lieu de toutes les potentialités<sup>15</sup> », l'eau, perçue, imagée et signifiée à ses frontières, intègre sans problème la potentialité inhérente à la figuration<sup>16</sup>. Il s'agira alors, pour ce chapitre, d'analyser les rapports de seuil, de distanciation et de perception qui se complexifient entre l'individu et l'eau environnante, là où les rives deviennent des lieux de passage. Nous vérifierons de quelle façon les figures hydriques de l'entre-deux, bien que passives en apparence, (ré)activent des processus rituels et mettent en lumière la nature essentiellement marginale et éclatée de personnages créateurs en situation de conflit.

## 1.2 La plage sacrificielle de *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans

Le géographe de renom Élisée Reclus rappelle que « nous sommes [...] attachés aux fleuves par la mémoire consciente ou inconsciente d'événements innombrables : nous savons que les vallées furent les voies historiques des peuples en marche et que la vie des nations

---

<sup>13</sup> Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, « Entrée en idiotie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir. publ.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2012, p. 10.

<sup>14</sup> Rappelons que l'eau se retrouve déjà au cœur des nombreux rites que l'homme conçoit (rites d'hygiène, de religions, de célébrations, etc.), souvent même d'après des rythmes et phases cosmiques impliquant l'élément aquatique (les marées, le cycle de l'eau, ses différents états, etc.).

<sup>15</sup> Thierry Goguel d'Allondans, *op. cit.*, p. 65.

<sup>16</sup> Kearney avance d'ailleurs que « la structure de la figuration comporte donc une confluence continue et continuelle des trois modalités de la conscience intentionnelle (percevante, imageante et signifiante) qui nous permet de nous figurer les choses *comme si* elles étaient des "vérités éternelles" ». Richard Kearney, *op. cit.*, p.86. L'auteur souligne.

s'est développée sur leurs rives<sup>17</sup> ». Fréquenter l'eau à ses frontières signifie donc assurer la pérennité de la trace humaine, grâce à l'union entre terre et mer. Or, ce désir inné de côtoyer les eaux afin de survivre revêt une dimension problématique dans l'une des œuvres les plus étudiées du corpus chaurettien, *Provincetown Playhouse*, où les bords maritimes assoient autant la beauté du geste créateur que ses ambiguïtés intrinsèques.

Le jour de son trente-huitième anniversaire, Charles Charles tourne en rond. Il le fait depuis l'âge de dix-neuf ans dans sa chambre d'isolement d'un institut psychiatrique de Chicago. Hanté par le bord de mer de Cape Cod, sous la pleine lune d'il y a exactement dix-neuf ans, il entend rejouer une fois de plus des scènes du passé qui ont mené à sa chute. Pour ce faire, il convoque les spectres de son double âgé de dix-neuf ans, de son amant, Winslow Byron, et d'un camarade de théâtre, Alvan Jensen, aux côtés desquels il cherchera à ressasser et à comprendre ce qui s'est passé avant, pendant et après l'unique présentation de leur pièce de théâtre dont Charles Charles est l'auteur. Sous le titre *Théâtre de l'immolation de la beauté*, cette création obscure, qu'on disait « l'œuvre d'un fou » (PP, p. 43), mettait en scène le sacrifice d'un enfant dans un sac. Bien que truquée, selon le plan initial, la cérémonie est devenue un véritable infanticide : celui d'un jeune noir éventré de dix-neuf symboliques coups de couteau. S'en est suivi un épisode judiciaire que relatent Charles Charles et ses chimères. « L'énigme de la pièce : "Savaient-ils que ce sac contenait un enfant?" » (PP, p. 26) Tandis que l'auteur du texte a plaidé la folie pour échapper au filet de la justice, ses confrères, taxés de racisme, ont été condamnés à la pendaison deux ans plus tard, faute d'alibi. Dans l'imaginaire de Charles Charles se répète ainsi, chaque soir, ce « glorieux » dix-neuvième anniversaire qui cache, au fond, un insoutenable drame d'amour et de vengeance dont les cicatrices ne se referment pas.

Cette pièce dramatique, qui thématise la notion de représentation à tous les niveaux<sup>18</sup>, entretient un état de confusion entre les frontières du réel et du fictif. Gilbert David indique d'ailleurs que cette porosité entre les niveaux de réalité est le résultat d'un « effet de déréalisation », procédé caractéristique des expérimentations postmodernistes rencontrées

<sup>17</sup> Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle, t. I, 1905, p. 102.

<sup>18</sup> Gilbert David, « Formes et figures dans un rétroviseur », *Jeu*, no 47, « Il y a 20 ans "Les Belles-Sœurs"... Sur le répertoire national », 1988, p. 107.



dans la dramaturgie occidentale<sup>19</sup>. Les dispositifs narratifs éclatent dans *Provincetown Playhouse* au point de générer une pluralité d'interprétations bouleversant toute quête de savoir<sup>20</sup>. Le récit provient essentiellement du déséquilibre de Charles Charles, artiste sans demi-mesure qui refuse de s'adapter aux mœurs conservatrices de Cape Cop de 1919. Lui et ses deux acolytes dérangent les coutumes du village par leur fougue, leur liberté d'expression et leurs idéaux de gauche, sans compter leur homosexualité. Charles Charles mentionne dans ses mémoires, en didascalie :

Ce qu'on nous reprochait le plus, c'était l'exaltation. [...] Nos vues étaient plus audacieuses; nous disions que le théâtre était nos vies. Hélas, trop pris dans le dédale de l'Art, Alvan et Winslow furent les derniers à se rendre compte que nous dérangions. (PP, p. 79)

Ils font preuve d'une marginalité tendancieuse et provocatrice, défiant l'autorité par amour du théâtre<sup>21</sup>. Préoccupé par les nobles sources de l'Art, Charles Charles tient à donner sens à son travail créateur. Même s'il est conscient que « le public déteste les rituels » (PP, p. 60), il refuse de se soumettre à ses exigences : il se livre à un art interprétatif hermétique, saturé de symboles, à partir duquel se télescopent divers niveaux de ritualisation. Tout d'abord, son œuvre dramatique repose sur de fortes intentions cérémonielles, ne pouvant d'ailleurs être montée qu'une seule fois. Son créateur exige effectivement de recommencer la pièce du début à l'arrivée de chaque nouveau retardataire, afin de préserver la pureté de l'effet.

<sup>19</sup> Gilbert David, « Dispositif (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, no 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 153.

<sup>20</sup> Voir Robert Dion, « Interprétations et processus judiciaire : *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *Le moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 89-111. Cette profusion d'interprétations survient aussi auprès du lecteur du texte, qui flotte entre deux versions de la pièce. En effet, des explications de l'auteur viennent soutenir son choix d'avoir réorganisé certains tableaux par souci de la scène, afin de rendre « une véritable pièce à l'intérieur de la pièce » (PP, p. 117). Les variantes de la première version sont ainsi données à lire dans les dernières pages, comme des compléments d'interprétation *liminaires*.

<sup>21</sup> Gilles Chagnon affirme en préface que le théâtre, ou l'écriture, est une « pratique de l'artifice qui vient toujours secouer la vérité, l'attaquer en la relativisant ou l'exhiber en la rendant clôturée et dérisoire, lui préférant l'antériorité du jeu, la légèreté dissolvante de l'ironie. La loi se posera alors en exégète acharné [...] afin d'extraire de la représentation du 19 juillet la préméditation du meurtre ». Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Léméac, coll. « Théâtre », 1981, p. 13.

Partagée entre le geste liminoïde et le geste liminal<sup>22</sup>, la pièce de Charles Charles débute avec des « incantations à la pleine lune et à l'enfant » (PP, p. 82). Elle célèbre ainsi la beauté de deux éléments liminaux : le disque lunaire<sup>23</sup> et la jeunesse sacrifiée au nom de la nouvelle naissance. Ç'aurait d'ailleurs été un « sacrilège » (PP, 89) que de toucher au sac supposé contenir l'enfant, car il s'agit là d'un symbole sacrificiel inspiré de la mythologie antique : l'enfant dans le sac, pour Charles Charles, était supposé incarner Astyanax, ce jeune troyen sacrifié dans l'*Iliade*. Si Charles Charles fait du jeune sacrifié un symbole de retour aux sources<sup>24</sup>, pour Gilles Chagnon, son immolation réelle vient assouvir, chez celui qui fêtait, ce jour-là, son dix-neuvième anniversaire de naissance, « le désir de sa propre re-naissance<sup>25</sup> », afin de devenir responsable de sa propre origine, de se départir de l'enfant qu'il était (nous reviendrons un peu plus loin à ses motifs).

Sa création théâtrale n'en reste pas là : elle multiplie les sentences sacrificielles condamnant l'enfant noir, éventré sur scène, mais aussi Alvan et Winslow, envoyés à la potence, car incapables de se disculper, et même contre le principal responsable. En effet, la mise à mort de Charles Charles implique un autre niveau de ritualisation, soit la réinterprétation perpétuelle de son œuvre dramatique et des événements qui l'entourent. De cette manière, il parvient à se maintenir entre la vie et la mort : « c'est comme ça que le théâtre m'a condamné à la mort, et c'est comme ça que le théâtre a sauvé ma vie. [...] Ma

---

<sup>22</sup> L'événement théâtral, selon Victor Turner, divergerait du rituel. Il s'agirait de ce qu'il nomme un « liminoid phenomena », c'est-à-dire un produit événementiel généralement plus individualisé, plus ludique, donc moins moralement engagé, moins structuré et plus fragmenté que le phénomène liminal, et dont les symboles sont davantage régulés selon l'aspect psychologique personnel qu'ordonnés selon des pôles sociaux. « One works at the liminal, one plays with the liminoid. » Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 53-55.

<sup>23</sup> Rappelons que la pleine lune constitue une étape liminale du cycle cosmique, dont la valeur, tout comme celle des différentes phases de cet astre de l'eau, occupe une place considérable dans nombre de cérémonies et légendes. Nous y reviendrons.

<sup>24</sup> Car « le sacrifice d'Astyanax est un centre primitif qui permet à Charles Charles d'opérer un retour au commencement des temps et de s'affirmer comme l'initiateur d'un ordre symbolique qui lui est propre, marquer l'Histoire et s'ériger aux fondements d'un théâtre vivant ». Julie Tremblay, « Le texte autophage dans l'œuvre de Normand Chaurette », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 27-28.

<sup>25</sup> Gilles Chagnon, *loc. cit.*, p. 15-16.

pièce dure depuis dix-neuf ans. À tous les soirs, elle recommence. C'est un one-man-show » (PP, p. 99). Dans l'une de ses analyses, Shawn Huffman lie explicitement l'isolement réitératif de Charles Charles à l'expérience liminale : « in choosing to perform insanity, he becomes permanently inscribed within a liminal experience of death that preserves the objects of loss – love and artistic birth – since his strategy requires that they be continually rehearsed<sup>26</sup> ». S'il se « condemn[e] à la répétition et à la représentation, c'est-à-dire à la folie et au théâtre<sup>27</sup> », c'est parce qu'il s'emmure « dans un dehors du temps où coïncident la pleine lune de juillet 1919 et le jour anniversaire de 1938, à Chicago<sup>28</sup> », dans un espace imaginaire strictement liminaire, mis en place afin d'y revivre chaque soir « ces quelques heures de beauté » (PP, p. 73) qui l'ont fait renaître en tant que figure démiurgique.

### 1.2.1 Sur le bord des premières vagues

Comme notre objectif n'est pas ici de procéder à une analyse en profondeur de l'ensemble des déclinaisons liminales dans *Provincetown Playhouse*, nos observations vont nous permettre, à tout le moins, de mieux comprendre le rôle de l'eau comme figure de l'imaginaire dans l'enclenchement du rituel dans l'œuvre de Charles Charles. Car l'entreprise de ce dernier prend racine dans cette coïncidence d'éléments liminaux : sa pièce, son jour d'anniversaire, les marées, la pleine lune, objet céleste des eaux et des reflux marins. « La mer commençait un nouveau cycle de marée », selon Winslow, « et c'était très important pour nous que la pièce soit jouée ce soir-là, les conjonctures étaient bonnes » (PP, p. 76).

En marge des normes sociales (c'est un homme de théâtre provocateur, homosexuel, soi-disant fou, etc.), Charles Charles s'isole dans ses souvenirs pour retrouver un lieu de marge, à savoir cette plage du 19 juillet 1919. Les premières lignes de la pièce de Chaurette portent sur les principales impressions sensorielles qui rappellent au protagoniste cette frontière entre la

<sup>26</sup> Shawn Huffman, « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Normand Chaurette », *Quebec Studies*, vol. 37, printemps-été 2004, p. 66.

<sup>27</sup> Rodrigue Villeneuve, « À la lettre », *Jeu*, « Godot, Beckett, Brassard et les autres », no 64, 1992, p. 125.

<sup>28</sup> Gilles Chagnon, *loc. cit.*, p. 11

terre et la mer : « Dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune. Odeur de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues. » (PP, p. 24) Ces sensations que suggèrent les didascalies préliminaires vont se répercuter ailleurs dans la pièce, à peu près dans les mêmes mots<sup>29</sup>, et ce, non sans raison. Pour ce jeune auteur, les mouvements de l'eau sur la plage font penser au trio qu'il formait avec Winslow et Alvan : « l'image de [leurs] allées et venues confondait, comme l'eau sur le sable, les mauvaises actions dont on [les] soupçonnait » (PP, p. 41). Mais aux yeux de la société, la bagarre entre son amant et un homme de race noire sur la plage, plus tôt ce jour-là (PP, p. 67), n'a pu être ignorée, et la justice n'a pas manqué de pointer ce curieux hasard lors du procès. Mais le jeune Charles Charles 19 insiste pour rappeler à son double du présent à quel point Winslow était beau en se battant, « l'air de dire à la face du monde entier : je sais me battre ! J'aime les garçons, mais je suis capable de me battre ! » (PP, p. 48) En marge des modèles hétérocentristes et conservateurs, son bien-aimé possède des qualités qui sont aussi celles des vagues sur la plage : puissantes, elles parviennent à balayer le monde sur leur passage. Elles s'abattent sur la plage et effacent les fautes comme les traces sur le sable. Les flots évoquent, en quelque sorte, l'union de la force de Winslow et du génie créateur de Charles Charles lui-même, qui revient, comme la marée, déferler sur son passé.

La plage de Cape Cod se figuralise effectivement en un seuil hydrique prégnant où revient sans cesse le personnage principal, même après dix-neuf ans :

Tous les soirs je récrée le climat. Alors quand le public est réceptif, j'en arrive à oublier toutes ces années que j'ai en trop, je me retrouve quelque part sur la côte... en marchant sur le sable... je revois la pleine lune... et puis je respire le sel, les odeurs de poisson frais... (PP, p. 100)

Les sensations éveillées accompagnent un souvenir précis. Quelques heures avant de monter sur scène, ce soir-là, sur la plage, il a admiré le spectacle du soleil orangé et de la pleine lune au-dessus de la mer : « c'était comme un rêve », a-t-il affirmé (PP, p. 108). Or la grandeur du spectacle lui a tendu un piège : y voyant la beauté de son amour céleste avec Winslow, Charles Charles a voulu montrer la scène à son amant, mais cette idée l'a poussé à

---

<sup>29</sup> Ces éléments se retrouvent dix fois dans le texte : deux fois dans les didascalies (PP, p. 53), le reste du temps dans les dialogues des personnages qui, au fond, proviennent de l'imaginaire effervescent de Charles Charles 38.



confronter une vérité d'une insoutenable dureté : son amoureux se trouvait dans les bras d'Alvan, en train de partager une tendresse « qui [lui] a fait plus mal que s'[il] avai[t] vu autre chose » (PP, p.109). Ébranlé par cet abandon, Charles Charles est retourné sur la plage pour y marcher, et c'est à ce moment que se sont réellement déployés les phénomènes rituel et figural. Tel un museur, il s'est « perdu dans ses pensées, en plein suspens, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance. [...] Il s'est promené dans un monde de possibles, sans égards à la logique et à ses contraintes<sup>30</sup> ». Et c'est dans cet espace-temps dramatique en suspens, où s'épousent les potentialités du liminal et de la mer, que Charles Charles a croisé, « sur le *bord des premières vagues* » (PP, p. 110; nous soulignons), l'enfant noir qu'il choisira en sacrifice pour la cérémonie de sa pièce. En lui proposant cette possible hostie, parfaite pour incriminer ses pairs, les premiers flots de la mer ont joué un rôle déterminant dans la radicalisation de sa démarche artistique. Celle-ci ne repose plus simplement sur les fonctions liminoïdes du divertissement théâtral, mais sur la mise en place d'un théâtre profondément ritualisé, car devenu véritable sacrifice. Du coup, personne ne sortira indemne de sa pièce, de ce drame. Au bord de la mer s'enclenche une démarche commémorative en puissance, qui ritualise la réinterprétation d'un « jour de grandeur [...] comparable à la grandeur des plages » (PP, p. 73).

Le spectacle en question, sur la plage, a mis en scène une pleine lune qui trônait au-dessus de la mer, à l'est du soleil couchant. Abondamment célébrée par l'être humain, « la *Lune* est, dans le règne poétique, matière avant d'être forme, [qu']elle est un fluide qui pénètre le rêveur<sup>31</sup> ». Nous retenons d'ailleurs ses liens avec l'aspect liminal, notamment en raison de son influence sur le cycle des marées, mais aussi de ses phases qui l'associent à la croissance, à la fécondité et à la vitalité<sup>32</sup>. Dans le récit introspectif de Charles Charles, la

<sup>30</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 48. C'est que la plage accueille naturellement la rêverie marine : « Pour entrer en relation suivie avec [la mer], les grandes plages sablonneuses [...] permettent des promenades infinies. Elles laissent rêver. Elles souffrent, entre l'homme et la mer, des épanchements mystérieux ». Jules Michelet, *op. cit.*, p. 57.

<sup>31</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 164.

<sup>32</sup> Van Gennep note que la « correspondance entre les phases de la lune et la croissance puis la décroissance de la vie végétale, animale et humaine est l'une des plus vieilles croyances de l'humanité, et elle répond en effet à une correspondance approximative réelle, en ce sens que les phases de la lune sont elles-mêmes un élément des grands rythmes cosmiques, auxquels sont soumis depuis les corps

pleine lune se remarque pour ses « enduits bleus de Neptune » (PP, p. 53). Affectée par les propriétés dissolvantes et fusionnelles de l'archétype neptunien, comme le soulève Julie Tremblay, cette « lune "malade" » symbolise Charles Charles, un astre létal « dont la lumière efface les contours et superpose les objets, les personnages, les lieux et les moments qu'elle nous laisse voir<sup>33</sup> ». La lune, l'enfant et le créateur se condensent donc métaphoriquement en une seule et même figure hydrique. La traversée de la lune au-dessus du continent américain prend alors tout son sens : « Elle a rassemblé ses croissants... en passant par les villes... Seattle... Salt Lake City... Indianapolis... Cleveland... Boston... [...] Et elle nous est arrivée ce soir, sur la plage de Cape Cod, ronde, pleine, belle... blanche... » (PP, p. 54) Cette lune, dont la nature phasée est « mesure du temps et promesse explicite de l'éternel retour<sup>34</sup> »; c'est l'enfant Charles Charles qui croît, chemine et *revient* en direction de la mer, au-dessus de laquelle il aspire à culminer afin de revivre dans toute sa splendeur créatrice. Cette conception de lui-même, en ce 19 juillet 1919, s'est alors figée pour toujours sur la plage, et la présence de son double imaginaire, âgé de 19 ans, résulte de cette renaissance éternelle, au cœur des rites de marge qu'il a initiés et qu'il fait durer. Il se situe « dans une sorte d'entre-deux sans appartenance à aucun monde institué, dans une suspension identitaire et dans l'attente d'une renaissance<sup>35</sup> ». Comme une lune dans le ciel, Charles Charles, au côté de son soleil couchant, Winslow, contemple son éclat(ement) reflété dans la mer, ni mort ni vivant. Chaque soir, il y noie son regard, son image, sa conception de lui-même, « pris au piège dans son propre jeu, assimilé par l'énoncé qu'il a engendré, ravalé par le ressac de sa propre vague<sup>36</sup> ». Il est, pour reprendre l'expression de Huffman, un « fading Narcissus<sup>37</sup> », voire une Ophélie. Selon le complexe ophélique de Bachelard, « cette rêverie énorme prend la lune qui flotte pour le corps supplicié d'une femme trahie; elle voit dans la lune offensée

---

célestes jusqu'à la circulation du sang ». Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 258. Nous y reviendrons ponctuellement dans les chapitres suivants.

<sup>33</sup> Julie Tremblay, « Le texte autophage », *op. cit.*, f. 16.

<sup>34</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 337. L'auteur souligne.

<sup>35</sup> Thierry Goguel d'Allondans, *op. cit.*, p. 65.

<sup>36</sup> Julie Tremblay, « Le texte autophage », *op. cit.*, f. 28.

<sup>37</sup> Shawn Huffman, « Modalities of Mourning », *loc. cit.*, p. 68.

une Ophélie shakespearienne<sup>38</sup> ». Dans le cas de Charles Charles, il s'agit bien d'une *ophélisation* substantielle des eaux de son imaginaire, puisqu'elles reflètent sans cesse, depuis dix-neuf ans, la sombre pleine lune d'un auteur qui ne se remet pas de la trahison de son amant. Et « l'eau longtemps exposée aux rayons lunaires reste une eau empoisonnée<sup>39</sup> ». Charles Charles est un astre de Neptune, une lune de mort, un enfant qui s'immole afin de redessiner sa naissance, d'attester sa grandeur. Si, « ce jour-là, il avait dessiné le chiffre 19 sur le sable » (PP. 79), c'est que ce symbolique nombre *premier* cristallise son origine renouvelée à travers le sacrifice d'Astyanax<sup>40</sup>. Reclus dans sa cellule psychiatrique, il se pose comme une figure indivisible, mais qui diffracte sa priméité démiurgique en se mirant continuellement dans la représentation de sa renaissance, inscrite dans l'écume des premières vagues de son imaginaire.

La figuration de l'eau liminaire naît du passé, c'est-à-dire de ces vagues côtières et de cette pleine lune qui, à jamais, absorbent et reflètent les pensées traumatiques du protagoniste. Ces figures amènent en effet ce dernier, trahi par son bien-aimé, à s'isoler au sein un rituel tragique sans début ni fin, afin de revivre sa renaissance *ad vitam aeternam*, « en démiurge absolu, surgissant des flots au moment inaugural et parfait où s'éploie la beauté<sup>41</sup> ». En perpétuelle renaissance sur cette plage du 19 juillet 1919, il devient un dieu polymorphe, créateur d'ambiguïté, de ritualité et de potentialité. Tel un disque lunaire qui, hissé à son zénith, s'immobilise à mi-parcours, au-dessus de tout, il contemple encore et toujours son reflet sur ce bord de mer, il conçoit ce jeu de reflets en se murant dans un imaginaire liminaire, tissés à même les barrières du temps. Il est ce miroir mouvementé de l'océan qui, se brisant sur la côte, déforme toute trace ou indice sur la plage et recommence le récit de sa renaissance. Exclu d'une union d'une beauté intraduisible, il devient l'auteur d'une machination sacrificielle purement narcissique, afin de survivre au drame qui le hante.

<sup>38</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 121.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>40</sup> Son meurtre fait renaître Charles Charles, car « [...] ce qu'il s'agira alors de percer, par les dix-neuf coups de couteau, c'est en quelque sorte le sac amniotique, océanique, de la mère afin que soit accompli l'auto-engendrement de la génialité souveraine ». Gilles Chagnon, *loc. cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> *Id.*



### 1.3 Miroirs, reflets et narcisses dans *La Société de Métis*

Si la relation *réflexive* entre l'eau et la posture du créateur s'approfondit davantage dans le quatrième texte dramatique que signe Normand Chaurette, rien ou presque ne saurait le présager jusqu'ici, tant *La Société de Métis*, « texte méconnu et mésestimé<sup>42</sup> », est loin d'avoir bénéficié d'un accueil de la critique universitaire aussi fort que celui réservé à *Provincetown Playhouse*. Et pourtant, ni Jean Cléo Godin ni Monic Robillard n'ont semblé à court d'idées pour livrer leur analyse de la pièce : l'un parle d'un « autoportrait transposé et [d']une réflexion sur la nature même de l'art<sup>43</sup> », tandis que l'autre y voit « le métissage de l'Imaginaire et du Symbolique qui s'accuse<sup>44</sup> ». Car cette pièce met non seulement en scène des énigmes et enjeux du processus créateur, mais, à notre avis, elle en démultiplie les effets miroirs à la surface des toiles et des eaux de Métis-sur-Mer. Nous avons vu, dans *Provincetown Playhouse*, des phénomènes de marge signifiants s'additionner, étayant un processus créateur dont les forces rituelles se réfléchissent au croisement de différents seuils, symboliques ou naturels, nommément ceux de l'ordre aquatique. Nous tâcherons alors de montrer que la figuration des eaux dans *La Société de Métis* assume de façon plus explicite de telles fonctions spéculaires et diffringentes. Activées en la nature même de personnages essentiellement liminaires (encore plus que Charles Charles ne l'est), ces figures hydriques font naître des réflexions (dans tous les sens du terme) embrouillant le vrai et le factice, l'éternel et l'éphémère, l'originel et sa reproduction. Supposant que l'articulation liminale engage le drame de cette pièce, nous devons d'abord nous pencher sur la multiplication des seuils, où s'entrecroisent et se réverbèrent les jeux d'apparences et de perceptions, donc de miroirs<sup>45</sup>, dans la démarche existentielle des personnages. Cela nous permettra ensuite de

<sup>42</sup> Stéphane Lépine, « Le sceau du secret », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 15.

<sup>43</sup> Jean Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », *loc. cit.*, p. 124.

<sup>44</sup> Monic Robillard, « Portrait de l'artiste », *La Société de Métis*, Léméac, coll. « Théâtre », 1983, p. 14.

<sup>45</sup> Le miroir nous servira de pont entre l'action liminale et l'eau dans notre analyse, surtout puisque le fait de se regarder dans le miroir ou dans l'eau revient à un acte transitoire : il s'agit d'un instrument de liaison entre le regardant et le regardé, donc entre le référé et le référant. Pour emprunter l'expression de Bachelard, « l'œil véritable de la terre, c'est l'eau ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 45.

tracer un parallèle entre les motifs des personnages et les eaux-miroirs de Métis, afin de montrer que les eaux liminaires chaurettiennes sont, dans ce texte, une puissante source d'altérité et d'engendrement qui laisse ses traces dans l'imaginaire des personnages.

### 1.3.1 Une société d'idiots

Le texte s'ouvre sur l'éveil des tableaux : sur la cimaise du centre culturel de Rimouski prennent lentement vie les quatre portraits d'une même série, nommée « La société de Métis ». Tirées de leur torpeur, les fresques ruminent leur déception d'être privées de gloire – aussi maudissent-elles cette fameuse toile, *L'Incendie du quartier Saint-Roch*, qui monopolise toute l'attention des touristes, dans la salle d'à côté. Rapidement, des fragments du passé refont surface. Les personnages quittent aussitôt la rigidité de leur cadre pour s'enfuir dans la mise en scène de leurs premiers jours. Car c'est sous l'œil du peintre Hector Joyeux qu'auraient été faits, lors d'un séjour dans un manoir à Métis-sur-Mer, en 1954, les portraits de la haute société de Métis : Zoé Pé, hôtesse des lieux, aussi malheureuse que mégalomane; Paméla Dicksen, une jeune femme alcoolique, imprévisible et envieuse, dans l'ombre de son cousin pianiste; Octave Gredin, un adolescent aveugle, sage et sans malice; et Casimir Flore, un ancien commissaire pompeux qui sombre dans la caricature. En refusant de vendre ses tableaux, l'artiste crée tout un émoi dans le groupe, surtout chez la principale intéressée, la pauvre Zoé, obsédée par l'idée d'immortalité qui lui pend au bout du nez. Elle essaie alors par tous les moyens de soudoyer le peintre pour mettre la main sur la représentation de sa figure, quitte à jouer sa dernière carte en ordonnant à Paméla, son bras droit, d'aller le tuer et de lui rapporter les tableaux. Seulement, Hector les aurait remis au musée de Rimouski, tout juste avant son attentat...

« Voici donc un texte qui se pose à la limite de ce que voudrait dire un tableau » (SDM, p. 33), nous informent les didascalies au début de la pièce. Que voudrait dire un tableau? Que voudrait dire l'Art? Et quelles seraient les limites de leur parole? Quelles en seraient les frontières? En mettant en scène ces portraits qui vont s'animer, interagir, interpréter le passé, Normand Chaurette invite de nouveau à l'exploration d'un espace imaginaire où abondent les difficultés d'interprétations et de représentations sous l'effet de structures et de réalités

intermédiaires. Dès la scène d'ouverture, les personnages déplorent l'ignorance du public qui les prive du passage à la postérité. Ils souffrent du manque de « reconnaissance de leurs actes, de leur vie, de leur *passage* et de leur valeur au-delà de la mort<sup>46</sup> ». Certes, leur existence porte la marque du rite de passage : ils sont passés d'idées (séparation) à des projets artistiques en cours (marge) et, enfin, à des portraits achevés et réunis en une série (agrégation). Mais, s'ils sont ignorés de tous, c'est peut-être qu'il leur manque quelque chose. Flottant dans cette mort inconfortable<sup>47</sup>, ils cherchent à éclaircir les étapes précédentes, celles de leur genèse. En passant du mode inactif (ils sont immobiles dans leur cadre) au mode semi-actif (ils s'animent lentement et discutent entre eux dans leur cadre), puis au mode actif (ils sortent de leur cadre), les portraits forment une *communitas* qui, interrogeant l'acte créateur et la notion de limite qu'il impose entre réalité et fiction, en éprouve la perméabilité par le biais de l'imaginaire.

L'action de la pièce se déroule aussi selon des moments de transition : éveillés, les portraits s'évadent dans un monde imaginaire, coïncé entre le présent et le passé, mais réintègrent leur cadre, leur réalité initiale, à la toute fin, après la tentative du duo explosif Zoé/Paméla d'intervenir une fois pour toutes contre le peintre. C'est par contre un retour à la case départ puisqu'au final, les personnages ne profitent d'aucun changement, si ce n'est d'une nouvelle appréhension de leur existence : « Eux, les touristes, ont-ils seulement une idée de l'existence, quand l'incendie se déroule à l'intérieur?... quand le feu ravage une à une chacune des illusions? » (SDM, p. 140), se plaint la châtelaine. Leur récit ressemble, finalement, à une fabulation, et c'est bien ce terme que nous sommes tenté d'employer pour qualifier ce voyage onirique à Métis-sur-Mer. La dimension marginale de ces personnages-portraits en mal de reconnaissance, et tergiversant entre une genèse fantasmée et une réalité décevante (tout comme Charles Charles), se prolonge par conséquent en dehors des frontières du cadre matériel, c'est-à-dire en dehors des limites du sens grâce aux forces de l'imaginaire.

Car la limite du sens d'un tableau – par où il est excédentaire ou déficient, selon l'angle – cette limite ne peut elle-même se poser autrement que comme question.

---

<sup>46</sup> Diane Miljours, « "La société de métis" », *Jeu*, no 28, 1983, p. 148. Nous soulignons.

<sup>47</sup> « L'idiot est un personnage liminaire, un être qui fait du seuil et de l'entre-deux son domaine de prédilection, malgré l'inconfort extrême de cette posture ». Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *loc. cit.*, p. 6.

S'il reste toujours du reste, c'est que la limite se déplace. [...] À la limite, ça se métisse, se relative, se contamine; et ce par quoi trancher devient intranchable<sup>48</sup>.

En formant à la fois cette « Société de Métis », objet d'art exposé au musée, cette société de Métis-sur-Mer, petite clique huppée du Bas-Saint-Laurent, et cette société (ou série) de métis (ou de toiles métisses<sup>49</sup>), le quatuor incarne l'idée de métissage, à la fois excédentaire et déficient, au sens que le propose Huffman : « tout est simulacre, artifice et citation<sup>50</sup> ». Le sens vient toujours d'ailleurs, et c'est bien le cas chez ces tableaux. Bien qu'Octave Gredin affirme que « ce n'est jamais préférable d'être aveugle » – même s'il n'a pas à voir l'« indifférence en personne » (SDM, p. 44) –, il est celui qui saisit le mieux cet aspect :

OCTAVE. Pour moi, un portrait, c'est quelque chose qui se voit. La peinture, le jeu de couleur, tout ça, c'est artificiel.

ZOÉ. Parce que pour vous, un tableau est une chose qui s'explique. Mais la peinture, c'est un art. [...] Un art qui comporte des chefs-d'œuvre! (SDM, p. 56)

La valeur de l'objet artistique ne fait pas l'unanimité à l'intérieur du groupe : si nous généralisons, pour Zoé et Paméla, l'Art ouvre la voie au succès, à la gloire, à l'immortalité; pour Octave et Casimir (et aussi pour Hector Joyeux, avatar de Chaurette<sup>51</sup>), il se déploie en un univers tissé de significations, d'interprétations, de représentations pour percevoir le monde, donc pour l'imaginer. C'est ce que l'aveugle cherche à faire comprendre à l'autocrate dès le premier tableau de la pièce : « Vous avez lu, madame Pé. Et puis, surtout, vous avez vu. Des images. De la couleur... toutes les gammes de couleur qui sont belles à faire rêver les

<sup>48</sup> Monic Robillard, *loc. cit.*, p. 11.

<sup>49</sup> Si l'on dit « d'une toile dont la chaîne est en coton et la trame en lin qu'elle est métisse », Zoé Pé, qui « n'aura pas pu acheter l'essentiel » de son image, de son être, est maintenant « à la fois morte et vivante, métisse » – tout comme le sont les autres portraits, devrions-nous ajouter, car tous suivent le même destin. Stéphane Lépine, « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, no 48, hiver 1987-1988, p. 43.

<sup>50</sup> Shawn Huffman, « Les nouvelles écritures théâtrales », dans Dominique Lafon (dir. publ.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p. 74. Huffman renvoie à Guy Scarpetta pour définir le métissage comme procédé dramatique moderne, et expliquer qu'il s'agit d'une volonté « d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement [...], de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés ». Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 55.

<sup>51</sup> Voir Jean Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », *loc. cit.*



gens qui ont des yeux pour voir... » (SDM, p. 42) Mais pour Zoé, l'importance d'exposer l'Art, afin que l'existence subsiste dans le regard de l'Autre, tend à l'emporter : « Au fond Octave, ça vous plairait de vivre une deuxième vie dans un musée! Nous ferions la grande époque du Louvre! Figurez-vous la France en adoration devant nos fresques! » (SDM, p. 72-73) Cette société de portraits, qui s'évade et déroge des modes usuels de perception et de réception pour reconstituer le passé, correspond, pour ainsi dire, à une société d'idiots :

L'idiot, s'il ne comprend rien du monde, apparaît pour cette raison même comme un maître de ce que le monde n'est pas, de cette frontière qui en détermine la forme générale. S'intéresser au personnage de l'idiot, aux configurations de l'idiotie, c'est habiter les limites d'un territoire qui n'est autre que l'espace imaginaire créé par les manifestations de nos consciences réunies et de ce que nous aimons appeler notre rationalité<sup>52</sup>.

Le monde que peinent à comprendre les idiots de Métis<sup>53</sup>, ce serait le monde de la création, de la perception, du regard qui reproduit les choses. Ne jouissant pas de la même popularité que *L'Incendie du quartier Saint-Roch*, ils franchissent les frontières de l'art et du réel pour former une microsociété « en constant dialogue avec ce dehors dont elle est exclue, qu'elle adore et exècre, convoite et refuse<sup>54</sup> ». Ce déchirement les incite à forcer le renversement de l'expérience spectatorielle : « ce sont les spectateurs qui sont accrochés aux murs du musée, et les portraits qui les regardent<sup>55</sup> ». Figures d'idiotie, ils se comportent comme des « révélateur[s] ou [des] réservoir[s] d'altérité<sup>56</sup> ». Car en tant qu'objets d'art, ils ne sont jamais autrement définis que par la marque et la reconnaissance subjective de

---

<sup>52</sup> Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *loc. cit.*, p. 8.

<sup>53</sup> Nous nous épargnerons l'exemplification du comportement marginal des personnages en renvoyant à un segment de la préface de Monic Robillard, qui dresse bien le « portrait » de ces êtres liminaires, en parlant de l'« ironie même du social » qu'incarne Casimir, de la « violence [du] vouloir » de Zoé, de la « puissance d'altération » de Paméla et de la « mystique sérénité » d'Octave. Voir Monic Robillard, *loc. cit.*, p. 15-26.

<sup>54</sup> Monic Robillard, *loc. cit.*, p. 14.

<sup>55</sup> Jean Cléo Godin, « “La Société de Métis” », *Jeu*, no 46, « Jeunes publics », 1988, p. 194.

<sup>56</sup> Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *loc. cit.*, p. 6.



l'Autre<sup>57</sup>. Leur identité se fonde inexorablement dans le regard éphémère d'autrui, qui passe et qui s'en va, d'autant qu'un tel regard étranger est à l'origine de leur existence. Et, comme de fait, en personnifiant leurs doubles originels, ils les investissent avant tout de leurs désirs et intentions, axés sur l'importance du regard de la reconnaissance<sup>58</sup>. En ce sens, la fâcheuse quête de ces personnages consiste à réincarner une part d'eux-mêmes, une part d'identité à jamais logée dans des signes d'altérité inaccessibles, dont ils renvoient pourtant l'image, dont ils sont le portrait.

### 1.3.2 L'envers du miroir

« La vie, la vraie vie, elle est de l'autre côté du miroir. » (SDM, p. 40) C'est ce qu'aurait dit Mona Lisa selon l'imagination fertile de Paméla. Quoi qu'il en soit, cette citation annonce surtout, dès le début, la nature de la quête transcendante des personnages, qui est de saisir le motif originel de leur existence. La traversée du miroir, comme passage liminal, se justifie généralement par cette question : « si le monde reflété n'est pas celui qu'on croit, pourquoi ne pas tenter d'aller voir de plus près le monde du reflet lui-même<sup>59</sup>? » Or, la société d'idiots de Métis prend plutôt le chemin inverse, avec le raisonnement inverse : si le monde réel n'est pas celui qu'on croit, pourquoi ne pas tenter d'aller voir de plus près le monde du réel lui-même? Chercher à franchir les frontières de la peinture témoigne finalement, chez ces personnages, de ce désir de traverser l'autre côté d'un miroir<sup>60</sup> pour ainsi y trouver

<sup>57</sup> « La perception est donc paradoxale, et la chose perçue elle-même est paradoxale. Elle n'existe qu'en tant que quelqu'un peut l'apercevoir. » Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996 [1947], p. 49.

<sup>58</sup> Rappelons que la figure de l'imaginaire serait « le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être ou à un objet quelconque une valeur, un dynamisme, voire une âme ». Bertrand Gervais, *Figures, Lectures, op. cit.*, p. 75.

<sup>59</sup> Éric Van Essche, « Regardez avant de traverser! Quelques réflexions en guise d'introduction », dans Éric Van Essche (dir. publ.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, ISELP/La lettre volée, coll. « Essais », 2011, p. 16.

<sup>60</sup> La peinture, comme objet spéculaire, n'a rien de nouveau dans l'histoire de l'art. « La peinture représentative est dominée par l'esthétique du miroir, c'est-à-dire par la quête toujours plus fidèle des apparences avec Brunelleschi et Alberti, fondateurs de la représentation moderne par l'édification de l'appareil perspectif. » Soko Phay-Vakalis, « Introduction », dans Soko Phay-Vakalis (dir. publ.),

reconnaissance. Maurice Merleau-Ponty expose ainsi les liens féconds entre les réflexions du miroir – et de l'eau – et le travail créateur de l'artiste :

Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau. [...] Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux, l'homme est miroir à l'homme. Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacle, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous ce "truc mécanique" comme sous celui de la perspective, ils reconnaissent la métamorphose du voyant et du visible.<sup>61</sup>

Cette magie du miroir en fait l'image fondatrice du drame de ces personnages-portraits, nés des apparences et simulacres de la réalité et des croisements de perception<sup>62</sup>. Comme l'affirme Monic Robillard, « *La Société de Métis* s'axe résolument sur l'emblème d'un Narcisse sollicitant au fleuve son reflet méconnu et altéré en un nénuphar<sup>63</sup> ». Même si les personnages se montrent réfractaires au mythe de Narcisse, comme lorsque Casimir insiste pour en faire la lecture à Octave, ce récit les traverse tout de même de part en part. « La vanité, eh oui, toujours la vanité! Cette légende pourrait se résumer t'en [sic] un seul mot et elle dure trois cents pages (SDM, p. 111) », déclare le commissaire. Et nous pourrions presque en dire autant de la pièce elle-même, tant c'est par la fabrication de figures réfléchissantes, activées et dynamisées par l'activité imaginative que prend forme la

---

*Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008, p. 14. André-G. Bourassa a rapidement relevé cette corrélation entre la peinture et le miroir dans cette pièce, comme lorsqu'il parle d'une « représentation dramatique donnée par des portraits au musée, autant d'effets spéculaires qui se résument dans l'interprétation du tableau comme miroir. » André-G. Bourassa, « Performance à Métis-sur-Mer : Le théâtre de Normand Chaurette », *Lettres québécoises*, no 32, hiver 1983-1984, p. 40.

<sup>61</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2006 [1964], p. 24-25.

<sup>62</sup> C'est que « le peintre – comme un miroir – représente les choses telles qu'elles apparaissent et non telles qu'elles sont; son imitation s'éloigne du vrai, ignorant du monde qu'il prétend figurer; l'artiste trompe le public qui serait bien naïf face à ce charlatan se prétendant expert universel ». Éric Van Essche, « Regardez avant de traverser! », *loc. cit.*, p. 13.

<sup>63</sup> Monic Robillard, *loc. cit.*, p. 13.

recherche collective des personnages sur la métamorphose dont ils ont fait l'objet<sup>64</sup>. Ils désirent s'enfuir du monde de la représentation pour se mettre à réfléchir (sur) l'étrangeté du réel. Le passage suivant montre, par exemple, leurs réflexions sur la symétrie de la nature :

OCTAVE – C'est curieux. On dit : bon pied, bon œil. Mais pourtant, nous avons deux yeux.

ZOÉ – Oui, deux yeux. Deux oreilles, deux bras, deux jambes. Deux mains, deux pieds. L'humanité est faite en double. C'est au cas où l'un de ces membres venait à manquer. L'autre serait là pour le remplacer. Mais en général, on est très peu conscient de ce qui nous est donné. (SDM, p. 50)

Ce n'est pas tellement par hasard que Zoé Pé souligne que l'absence d'un membre est compensée par l'autre. En personnifiant les modèles qu'ils représentent, ces « quatre personnages anonymes » (SDM, p. 46), ne s'emploient-ils pas, eux aussi, à remplacer l'absence (c'est-à-dire l'anonymat) de leur double, à reproduire et à préserver l'origine par leur existence, donc à en devenir le reflet? Ils sont comme une imitation de la Joconde, « un faux qui passait pour un original » (SDM, p. 40). Une confusion entre le référent et le référé s'observe par exemple dans cette déclaration de Casimir : « À Métis, où je passai mes vacances, un peintre fit mon portrait. » (SDM, p. 46) Encore faut-il se rappeler que « l'image spéculaire développe la singulière propriété de se déformer, se diffracter se briser, se multiplier; elle est éminemment trompeuse<sup>65</sup> ». En effet, leur tentative de représenter le semblable ne peut qu'être biaisée, infidèle, illusoire. Si l'art se fabrique de métissages où s'entrecroisent les marques de ce qui est autre et de ce qui est soi, les portraits de « La société de Métis » l'illustrent à travers leurs *réflexions* sur l'éternité, s'ouvrant comme des miroirs s'offrant toujours à l'Autre. Intéressé par les transformations des perceptions générées dans

<sup>64</sup> « Lieu de l'illusion, comme le miroir, la représentation picturale est, surtout, lieu de séduction. Sa "vanité" est aussi sa puissance, le plaisir que procure un tableau mettant en lumière, avant tout, le savoir-faire du peintre. » Soko Phay-Vakalis, « De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir », dans Soko Phay-Vakalis (dir. publ.), *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008, p. 22. Mais, ce savoir-faire ne satisfait pas le quadriptyque de portraits, car, autrement, ils seraient reconnus, admirés. Pamela reproche par exemple au peintre le fait d'avoir oublié « ce petit coup de pinceau qui aurait dû [lui] donner de l'importance » (SDM, p. 46), puisqu'on ne la remarque pas.

<sup>65</sup> Florence de Mèredieu, « Miroirs au fil de l'eau », dans Éric Van Essche (dir. publ.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, ISELP/La lettre volée, coll. « Essais », 2011, p. 119.



les pratiques artistiques postmodernistes, Phay-Vakalis en vient à proposer un concept dérivé de la glace de Narcisse, celui du miroir mercurien, dont

« le propre [...] n'est pas la *mimésis* classique. Rompre avec la clarté et l'illusion mimétique, c'est aussi introduire l'altérité, accorder de l'importance à l'impureté des éléments, à l'imperfection des choses et au dépôt du temps. Il est tout à la fois le lieu du passage et la surface d'inscription d'un faire sensible et d'une densité temporelle. Elle est le symptôme de la dissociation du réel et d'un temps linéaire tout en maintenant un désir d'une continuelle mutation<sup>66</sup>.

En d'autres mots, ce miroir est un objet réflecteur de métissages, au carrefour des perceptions, sensations et impressions. Il est un miroir où tout se croise et se mélange, se « liminalise ». Rien n'y est totalement vrai ou faux : tout provient d'ailleurs et se métisse. Les personnages-portraits, eux, se retrouvent au cœur d'un tel carrefour, sur la « grande véranda [qui] donne sur les marais et sur le fleuve Saint-Laurent » (SDM, p. 49). Nous sommes donc porté à croire que l'origine de ces tableaux se situe dans ces jeux de regards et de réflexions produits près des eaux bordant Métis-sur-Mer, celles qui renvoient l'image (reflet narcissien) de leur propre ambiguïté réflexive (reflet mercurien). Il semble que les portraits de Métis se sont perdus dans la mise en abyme qui s'impose entre eux et les eaux-miroirs de Métis-sur-Mer, et qui révèle les effets à la fois troubles, rémanents et initiatiques du regard extérieur.

Le fleuve Saint-Laurent est effectivement perçu dès le début comme étant l'un des miroirs de Narcisse, notamment dans l'imaginaire de Zoé Pé. Quelque temps avant leur évasion hors du cadre, elle invite ses amis à s'y mirer : « Regardez le fleuve, luisant comme un miroir, regardez-le par les yeux de tous ces gens qui passent. » (SDM, p. 45). Ce cours d'eau constitue une surface réfléchissante d'importance, il est une figure qui appelle des jeux de regard, ceux qui donnent sens à l'existence, qui autorisent la reconnaissance, la valeur, entre le Soi et l'Autre comme entre la série de portraits et les touristes. Ce n'est que plus loin dans la pièce, sur la véranda du manoir, que Zoé, « dans une sorte de transe », se perd dans la contemplation du fleuve : « Il y a des jours où je voudrais me sentir aussi impérissable que le courant de l'estuaire. Cela arrive parfois que l'idée que je vais mourir un jour n'existe pas... Métis est éternelle. Zoé saura bien marquer le temps... Paméla, regardez le fleuve! » (SDM, p. 81) Pour reprendre la formule de Bachelard, « la sublimation n'est pas toujours la négation

<sup>66</sup> Soko Phay-Vakalis, « De Narcisse à Mercure », *loc. cit.*, p. 44.

d'un désir; elle ne se présente pas toujours comme une sublimation contre des instincts. Elle peut être une sublimation pour un idéal<sup>67</sup> ». Zoé voit en ce fleuve qu'elle idéalise l'image de sa gloire éternelle, de sa pérennité. Mais ce dernier, à la manière des touristes du musée, ne lui rend rien de ce qu'elle désire, hormis le reflet de son malheur<sup>68</sup>. C'est ce que l'on constate lorsque Paméla informe la milliardaire que le peintre a jeté dans le Saint-Laurent la luxueuse table Régence qu'elle lui a donnée pour l'avoir à sa solde (SDM, p.124). Bien que le fleuve porte le rejet du faste, du faux et de l'accessoire, Zoé refuse de reconnaître qu'il s'inscrit pourtant en faux contre sa soif d'éternité fondée sur la superficialité. Le cours d'eau porte plutôt l'inéluctable écoulement des choses, ce que rapporte l'enseignement d'Héraclite<sup>69</sup>. Si « l'eau est vraiment l'élément transitoire<sup>70</sup> », cette affirmation nous amène à soutenir que le miroir fluvial constitue bien une figure qui interpelle ces êtres aspirant à quelque pérennité, et dont la nature inachevée se diffracte inévitablement quelque part entre le passé et le présent, entre l'ailleurs et l'ici, entre le Soi et l'Autre.

### 1.3.3 De l'autre côté des marais

Depuis Œdipe, la clairvoyance de l'aveugle est devenue une image convenue, et Octave Gredind ne fait pas exception. Sa sensibilité lui permet d'« échappe[r] aux folies du spéculaire<sup>71</sup> », et donc de distinguer l'essentiel de l'artificiel : « Ce chandelier ne servait même pas à donner de la lumière, parce qu'il était uniquement décoratif », lance-t-il à Zoé Pé

<sup>67</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 34-35.

<sup>68</sup> Dans sa critique de la pièce, Caroline Barrière note justement cette correspondance : « de la même manière [que le mythe de Narcisse], le fleuve qui borde le village de Métis devient le miroir grossissant de ce microcosme au bord du déclin. Le jeu des apparences et des illusions se perpétue ainsi que celui des reflets qui se multiplient à l'infini devant le désir d'immortalité des êtres ». Caroline Barrière, « La Société de Métis revient à la vie », *Jeu*, no 119, « Danser aujourd'hui », 2006, p. 137.

<sup>69</sup> « Car [Héraclite], souhaitant montrer que les âmes en étant exhalées devenaient toujours nouvelles, les rapprocha des fleuves, et affirma ceci : sur ceux qui entrent dans les mêmes fleuves, s'écoulent d'autres et d'autres eaux, et les âmes, elles sont exhalées de l'humidité. » Héraclite d'Éphèse, *Fragments (citations et témoignages)*, Paris, GF Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002, p. 103.

<sup>70</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 8. L'auteur se réfère également à Héraclite.

<sup>71</sup> Monic Robillard, loc. cit., p. 25.



(SDM, p. 94). Cette aptitude, chez lui, se confirme par exemple par son rapport aux cours d'eau qui bordent la maison de plaisance : « Je suis allé me promener seul, ce matin. Un moment, j'ai pensé que je m'étais perdu. J'étais du côté des marais. J'ai dû m'orienter par rapport au fleuve. Où que je sois, je sais toujours où est le fleuve. » (SDM, p. 50) Attentif à son bruit et à son odeur, il fait du fleuve un guide, un miroir de vérité qui ne se regarde pas avec les yeux<sup>72</sup> (serait-ce alors sa véritable canne?). Le regard semble ainsi responsable de quelque dérive dans l'apparence. Cela dit, il affirme que « cet endroit, devant les marais, c'est le plus beau coin de tout Métis, [il] en [est] certain » (SDM, p. 72). Il fait référence à la maison du peintre, où se trouve « cette présence qui [les] étudie », ajoute-t-il, pour faire les fresques de « La Société de Métis ». Bien qu'Octave soit loin d'être aussi convaincu que Zoé et Paméla par l'idée d'accéder à l'éternité grâce à ces tableaux, s'il mentionne la beauté de cet endroit, c'est probablement parce que la création (la sienne) s'opère en ces lieux, et donc qu'une forme de beauté se rattache au regard créateur.

Absent tout au long de la pièce, Hector Joyeux habite l'imaginaire des personnages. Inaccessible comme un dieu qui ne descend jamais de son Olympe<sup>73</sup>, il constitue le point focal de leur fabulation, surtout pour Zoé. Celle-ci encourage Octave à poser pour Hector, puis l'aveugle demande à son tour la même chose à Paméla, et enfin cette dernière en fait de même avec Casimir. D'une certaine manière, ce regard venu d'ailleurs les « contamine » l'un après l'autre, ce que renforce la présence des marais imposant un rapport de distanciation entre l'impénétrable créateur (toujours absent de la pièce) et ses sujets. Du reste, les eaux marécageuses aménagent avant tout un espace frontière trouble dont l'essence même radicalise l'impression d'indifférenciation et de métissage :

Le marécage efface les limites, brasse la terre et l'eau en une coalescence suspecte, engendre une matière innommable devenue tourbière, il est l'équivalent tellurique des sables mouvants, engendrant comme eux son lot de fantasmes, ses enlissements

---

<sup>72</sup> Les figures de l'eau dans *La Société de Métis*, comme dans *Provincetown Playhouse*, refont surface dans les souvenirs des personnages à partir de leurs bruits et de leurs odeurs. Elles ne sont pas strictement définies par la vue, sens du miroir, mais bien formées grâce à tout l'appareillage perceptif.

<sup>73</sup> Tout comme les touristes, Hector n'est jamais représenté sur scène. Sa présence n'étant qu'imaginée, il est une figure intouchable qui, contrairement aux quatre portraits, échappe au regard.

réels et imaginaires. Ce qui caractérise le marécage, c'est son indistinction et son absence d'assises<sup>74</sup>.

Si l'on retrouve un miroir dans les eaux bourbeuses, il s'agit sans doute d'un miroir mercurien où s'embrouillent et se mêlent les éléments qui s'y réfléchissent. D'autant plus que les matières qui se composent des potentiels de l'hydrique et du tellurique stimulent, par la force des choses, l'activité imaginative. Dans la pièce à l'étude, les personnages se gardent bien de s'aventurer dans les marais, tous sauf Paméla Dickson qui accepte de les franchir, la nuit tombée, pour aller se débarrasser de l'artiste et ramener les tableaux à sa maîtresse. Il n'est alors d'aucune surprise qu'une telle traversée puisse provoquer quelque choc traumatique :

comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux, elle va ternir le lac dans ses profondeurs, elle va imprégner l'étang. Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ses ténèbres substantielles. Il se "stymphalise"<sup>75</sup>.

C'est l'union entre les images de la nuit funeste et de la terre féconde qui se reflète dans les marais que se remémorent les personnages, surtout Paméla. Car les paroles chaotiques de cette dernière, au retour de sa mission, décrivent la stymphalisation des marécages :

Avez-vous déjà vu les marais, la nuit? Avez-vous déjà vu les marais, la nuit?... Les enfants vont courir... C'est le moment où les chevaux de bois se mettent à danser... Tout peut flotter sur les marais... Toute la haute société de Métis pénètre dans la nuit grise, presque blanche... (SDM, p. 136)

Le début de son monologue s'ouvre sur la répétition d'une même question – déjà le signal de la prégnance inexprimable et lugubre des marais<sup>76</sup>. Un peu comme dans

---

<sup>74</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 67.

<sup>75</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 137. Gilbert Durand reprend l'analogie de Bachelard et rappelle que « la première qualité de l'eau sombre est son caractère héraclitéen. L'eau sombre est "devenir hydrique". L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour ». Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 104.

<sup>76</sup> « Nombreux sont les rêves impurs qui fleurissent dans l'eau, qui s'étalent lourdement sur l'eau comme la grosse main palmée du nénuphar. Nombreux sont les rêves impurs où l'homme endormi sent circuler en lui-même, autour de lui-même des courants noirs et bourbeux, des Styx aux ondes lourdes, chargées de mal. Et notre cœur est remué par cette dynamique du noir ». *Ibid.*, p. 190-191.

*Provincetown Playhouse*, les eaux nocturnes de Métis y inspirent les possibles, les rêveries, les flottements, sous un clair de lune qui a blanchi la nuit. La traversée de Paméla évoque, au fond, cet autre passage que nous avons déjà mentionné, celui du passage du réel au pictural, générant une deuxième vie grâce aux fabrications de l'imagination du peintre. À la manière d'un Charles Charles, ils sont venus au monde sous le signe ophélique : leur existence est une infinie noyade dans les reflets séléniques des marais, comme dans l'œil étranger qui dérange la réalité, qui éclate l'essence originelle de l'image. Et dans cet espace nocturne, le fleuve demeure absent, en marge. « Il dort avec les nénuphars », rapporte Paméla, avant d'ajouter qu'« [il] protège ceux qui se sont noyés » (SDM, p. 136). Il est impossible d'y entr'apercevoir tout espoir de vérité du côté du fleuve, lorsque les marécages et les ténèbres s'allient afin de mettre au jour la fluctuation entre la vie et la mort.

Bonjour, monsieur Hector Joyeux... Bonjour... bonsoir... bonne nuit... ceux qui sortent de leurs maisons vont s'engloutir! Vous buvez, ah, quelle horreur! J'aurais si honte... vous buvez la laideur, la misère et la souffrance du monde et vous allez finir dans les marais. Il n'y a pas de vérité possible dans votre verre d'alcool... Regardez-les, tous, tous les enfants sont ivres dans les marais... (SDM, p. 136)

Après les marécages, une nouvelle eau composée entre en jeu. À vrai dire, l'alcool est une eau du feu<sup>77</sup> qui affecte depuis longtemps les sens de Paméla, elle qui ne refuse jamais un verre de champagne. Mais après avoir traversé les marais, elle dénonce ouvertement l'enivrement, alors qu'elle associe l'ivresse à la perte comme aux ténèbres marécageuses, car la Vérité y échappe à tous coups<sup>78</sup>. « Ah, je n'ai qu'à toucher le dessous de leurs têtes », raconte Paméla en parlant des enfants<sup>79</sup>, « pour qu'ils s'engloutissent » (SDM, p. 136). S'il y a là double noyade dans les eaux composées – la première dans les marais et la seconde dans l'alcool –, cet abandon de soi dans les eaux troubles, où se mélangent tout et son contraire,

<sup>77</sup> « C'est une eau qui brûle la langue et qui s'enflamme à la moindre étincelle. Elle ne se borne pas à dissoudre et à détruire comme l'eau forte. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle. Elle est communion de la vie et du feu. » Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967 [1949], p. 139. L'auteur souligne.

<sup>78</sup> L'alcool semble ce « qui donne l'oubli et la mort ». *Ibid.*, p. 149. « On ne doit pas s'étonner que certaines âmes agglomèrent autour de cette image exceptionnelle des impressions multiples, des sentiments contradictoires ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 131.

<sup>79</sup> Rien n'indique à quels enfants se réfère Paméla, mais nous sommes portés à croire qu'il s'agit des personnages-portraits eux-mêmes, puisqu'ils cherchent – un peu comme Charles Charles qui désire maintenir en vie le passé par la renaissance – à réinterpréter et à revivre leur naissance à Métis.

entraînent une mort inachevée, troublée sous l'effet des apparences, des illusions et des allusions. En mettant en relief la dimension mercurienne du miroir de cette manière, ces figures hydriques liminaires véhiculent la complexité des rapports perceptifs conflictuels, mais féconds entre l'être et son image altérée.

L'eau, dans *La Société de Métis*, constitue une figure d'ambivalence aux propriétés chimériques. Mené par une *communitas* de personnages des plus marginaux, un processus de réflexion sur soi se met en marche dans un imaginaire bouleversé par l'absence du regard d'autrui, pourtant essentiel à leur existence. Sortis des limites de leurs cadres, ces êtres liminaires deviennent des interprètes de leurs propres origines, des acteurs qui, se dédoublant, vont jusqu'à s'abolir dans leur propre mise au monde. Aussi revisitent-ils ces eaux ophéliques dont les miroitements mettent en lumière les rapports vacillants de perception qui les tiennent en haleine, entre la présence et l'absence, le véritable et l'illusoire, l'originel (ou l'original) et le factice. Et c'est sous de telles tensions antinomiques que ces quatre portraits en mal de gloire éprouvent leur existence, . Les eaux fluviales et marécageuses sont des figures frontière qui les amènent, pour ainsi dire, à fantasmer et à réfléchir une infinité scintillante de regards extérieurs dont ils sont fondamentalement tributaires, afin de s'emparer de cette reconnaissance extérieure qui leur fait défaut. En ce sens, ils ne sont pas seulement des narcisses métamorphosés sur la rive pour s'être trop longtemps mirés dans l'onde, mais surtout leur propre surface réfléchissante.

#### 1.4 Conclusion partielle

L'eau et le phénomène liminal influencent largement la relation entre l'homme et son environnement immédiat. Tous deux génèrent leur part d'incertitudes, de secrets et d'enjeux sur la perception, et tous deux appellent au travail de l'imaginaire afin d'exploiter le potentiel infini des rêveries et des images qu'ils inspirent. Souvent au centre de phénomènes rituels, l'élément liquide, par sa seule proximité des réalités de l'homme, impose des rapports de distanciation et de perception devant l'étrangeté du monde qui l'entoure. Qu'elle soit miroir ou métaphore existentielle de l'écoulement, l'eau donne lieu à une abondance inouïe de réflexions troubles et de questionnements insolubles sur l'image perçue, entre identité et



altérité. Un rapprochement devient alors inévitable entre les images hydriques de transition et les très vastes concepts que sont la ritualisation et la marginalisation : si les principes constitutifs de l'être se régulent, entre autres manières, d'après des gestes rituels qui découlent des échanges entre la vie sociale humaine et les mouvements cosmiques, c'est sans surprise que les phénomènes liminaires de l'eau, quels qu'ils soient, favorisent la mise en mots de l'indéterminé afin de poser des ponts entre les différences<sup>80</sup>.

« Comme tout rivage, la limite est trompeuse. Facile à voir et impossible à saisir<sup>81</sup>. » Cette assertion se défend sans mal si l'on se rapporte aux eaux chaurettiennes de liminalité qui, sous l'activité figurale, mettent en mouvement les forces mystifiantes de l'onde. Ces figures mettent en branle tout un processus marginal de ritualisation et de mises en scène de soi chez des personnages eux-mêmes marginaux, porteurs d'une créativité inachevée. En réinterprétant constamment le récit de leur venue au monde, ces derniers demeurent enfermés dans un passage à la vie qui, en marge du « réel », ne se termine jamais entièrement. Et ce processus commémoratif ne peut réellement s'activer sans le souvenir prégnant de ces eaux liminaires. Aux limites riveraines de *Provincetown Playhouse* et de *La Société de Métis*, ce sont des phases, des transitions, des sacrifices en tant que passages continuels de la vie à la mort et de la mort à la vie (en mode retour) qui s'imposent, se chevauchent et se maintiennent sous le signe d'un idéal créateur. Les valeurs liminales de l'eau miroitante et du disque lunaire traduisent l'ambivalence existentielle d'êtres en constante (re)naissance, embourbés dans l'abyme des eaux-miroirs. Sans doute n'existent-ils jamais que dans cette mise en abyme des perceptions, que dans ce monde de reflets, de regards et d'illusions ne pouvant s'ouvrir que sur des vérités insuffisantes. Il leur est alors impossible de s'y affranchir. À jamais partagés entre Vrai et Faux, entre identité et altérité, Charles Charles et les portraits de « La Société de Métis » incarnent une image forte, celle du geste même de la réinterprétation inhérente à l'Art.

---

<sup>80</sup> En entretien pour *Voix et Images*, Normand Chaurette parle de son écriture du récit *Ponts et Légendes*, qui explore la notion de passage à travers « la métaphore centrale [qui] est celle du pont, qui unit les rêves, les êtres et les choses ». En ce sens, l'espace liminal est pour l'auteur : « un lieu fantasmatique où je peux laisser aller mon imagination. L'imaginaire et le réel sont tissés de façon à ce qu'on ne puisse jamais savoir si le lieu est vrai ou s'il est irréel ». Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration », *loc. cit.*, p. 439-440.

<sup>81</sup> Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Hélioïtrope/Conjonctures, 2006, p. 18.



Les eaux liminaires que présentent ces deux œuvres de Chaurette constituent non seulement une matière première favorable aux manipulations de l'imaginaire, mais elles sont, pour tout dire, primordiales à l'élaboration d'un récit génésiaque sur soi-même. Fascinés tel Narcisse par l'image que leur renvoient les eaux-miroirs, les personnages de ces pièces se nourrissent du foisonnement – bien que pervers – des reflets aquatiques afin de redéfinir la beauté originelle de leur naissance et donc de légitimer leur existence. Lorsque perçue à ses frontières, l'eau devient, pour eux, un matériau spéculaire malléable, propice aux vertiges de l'introspection. Ainsi sont remis en perspective ces jeux de perception et d'ambivalence qui fondent leur relation conflictuelle au monde de la création, car dépendant de l'intersubjectivité – donc de ses mérites comme de ses travers. La figuration des eaux liminales chaurettiennes, dans ces deux œuvres, témoigne dès lors d'un enfermement fantasmatique dans des lieux éclatés de passage, de potentialité et de réflexion, chez des êtres eux-mêmes brisés car ignorés, désirant plus que tout s'unir à l'Autre afin d'immortaliser leur existence.

## CHAPITRE 2

### FIGURES HYDRIQUES DE DISSÉMINATION

La liminalité se rapporte à tout phénomène intermédiaire qui, de manière générale, implique la présence de passages, de transitions et de lieux d'indétermination. Si nous avons restreint notre analyse des figures hydriques liminales à leurs propriétés frontalières et spéculaires, c'est notamment parce que s'impose ailleurs dans le théâtre de Normand Chaurette un rapport particulier aux forces transformatrices de l'eau, lesquelles donnent tout autrement leurs couleurs à la mise en figure de l'élément liquide. Ce prolongement s'institue, selon nous, dans une dimension plus active de l'eau, liée à ses capacités d'érosion et de sédimentation. Loin d'évacuer ses valeurs polysémiques – au contraire –, l'eau *disséminale*<sup>1</sup> devient figure à partir des mélanges et contradictions qu'elle (re)produit à l'infini, puisqu'investie de la puissance indéfiniment déformatrice du miroir mercurien (précédemment abordé). Il s'agit alors d'une radicalisation plus poussée de l'intervention hydrique sur les perceptions, donc non pas seulement dans un rapport de distanciation et de réflexion, mais aussi dans un rapport de *fragilisation* des certitudes et des inscriptions du sens et de l'être, une remise en cause de la permanence.

Jusqu'à présent, peu d'analyses traitent, à notre connaissance, des forces agentives de l'eau, telles que l'érosion, dans le théâtre de Normand Chaurette. Et comme les rares critiques qui abordent le sujet ne s'y consacrent jamais entièrement, nous saisissons l'occasion d'approfondir – toujours sous l'angle du figural – certaines pistes qu'elles proposent. En fait, nous nous emploierons à examiner les puissances de renouvellement des eaux chaurettiennes, afin de montrer qu'elles participent d'un imaginaire prolifique où se conjuguent dégénérescence et régénérescence, où les figures dynamisent une prise de parole précarisée, axée sur un principe d'éparpillement du sens et du non-sens. Il n'y a, de ce point de vue, plus

---

<sup>1</sup> Les phénomènes d'érosion et de sédimentation étant à la fois distincts et complémentaires, nous choisirons tantôt cette dénomination, tantôt « eaux disséminatrices » afin d'exprimer l'état de transformation que ces figures hydriques génèrent et qui se manifeste par le biais de la parole, un état de finalité toujours inachevé, car toujours propice au changement.

d'origine du signifié, plus d'insémination originelle, sinon une insémination qui n'a jamais été autrement qu'une dissémination, comme l'entend Jacques Derrida.

Afin d'obtenir un portrait de ces figures, nous analyserons deux pièces. La première, *Fragments d'une lettre d'adieu*, ouvre le drame chaurettien à la puissance diluvienne, énergie altératrice du mélange et du renouvellement. Dans ce texte, les images tumultueuses du fleuve, du torrent et du cataclysme se répercutent dans le régime de l'expression et du langage, impuissant devant l'indicible violence créatrice. Si ces figures hydriques disséminales entraînent leurs premières vagues dans la pièce subséquente, *Les Reines*, nous verrons dans un deuxième temps que les eaux diluviennes n'œuvrent pas seulement dans un espace ouvert sur l'immensité, mais aussi dans le confinement du territoire de l'intime. Nous retrouverons dans *Le Petit Köchel* la mise en scène d'une inondation infecte qui stagne et ronge les fondations, qui précarise la stabilité du giron maternel – un sinistre comparable aux torrents qui, même dans une moindre proportion, s'épanchent aussi dans *Ce qui meurt en dernier*, le plus récent texte dramatique de l'auteur.

## 2.1 La dissémination en tant que morphogenèse défigurale

Comme bon nombre d'études l'ont déjà souligné, la répétition domine à plusieurs endroits dans le théâtre de Normand Chaurette. L'ampleur de ce procédé lyrique, effectif de façon notable depuis *Provincetown Playhouse*<sup>2</sup>, en fait un leitmotiv dramatique incontournable de sa dramaturgie. Si la répétition, en soi, repousse les limites de la représentation théâtrale et interroge ses affinités avec l'interprétation musicale<sup>3</sup>, elle opère

---

<sup>2</sup> Voir Shawn Huffman, « L'affect en cachot : la sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », thèse de doctorat, Graduate Department of French, University of Ottawa, 1998, 409 f.; Robert F. Gross, *loc. cit.*; Ludivine Véricel, *op.cit.*; Julie Tremblay, « Le texte autophage », *op. cit.*,

<sup>3</sup> Voir, à ce titre, Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le Passage de L'Indiana* », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 486-496; Denyse Noreau, « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 471-485; Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le Passage de l'Indiana* », *L'Annuaire théâtral*, no 30, « Entre théâtre et cinéma », automne 2001, p. 140-159; Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin », dans Jean-François Chassay, Anne

aussi sous le signe de l'eau, entité qui répète ses mêmes grands mouvements, sa même musique. Dans cette perspective, nous comptons mettre au jour la valeur à la fois entropique et régénératrice des eaux cycliques. Car, selon l'observation de Gilles Deleuze,

la répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le disparaître, le hasard, le multiple et le devenir<sup>4</sup>.

L'esthétique de la réitération se dessine dans les constellations infinies de différences, dans des jeux de références où l'idée de reproduction se dissipe au profit du renouvellement. Cette proposition de Deleuze fait écho à la « différence ». Ni un mot ni un concept, la différence de Jacques Derrida transcende la différence par l'intégration, en son principe même, de deux modes de variation auxquels la différence n'a jamais pu renvoyer : soit la tempor(al)isation<sup>5</sup> et le différend comme altérité conflictuelle. Précisons que la différence derridienne assimile le différent et le différend à un même régime, celui de l'espacement : « il faut bien qu'entre les éléments autres se produise, activement, dynamiquement, et avec une certaine persévérance dans la répétition, intervalle, distance, *espacement*<sup>6</sup> ». C'est donc au confluent de la temporisation et de l'espacement que s'érige la différence, soit « le

---

Élaine Cliche, Bertrand Gervais (dir. publ.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura, texte et imaginaire », 2005, p. 15-57. L'auteur n'hésite pas à l'admettre en entrevue : « Quant à la musique, elle est intimement liée à mon processus créateur. La musique constitue un arrière plan essentiel de mes pièces. Comme je cherche à confronter le visible et l'invisible dans mon écriture, la musicalité, avec sa dimension abstraite de concept pur, porte une qualité d'émotion que j'essaie d'obtenir en me mettant à l'écoute de mes vibrations intérieures ». Gilbert David, « Les territoires imaginaires de Chaurette », *Le Devoir*, 7 mars 1992, p. C-6.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, p. 383.

<sup>5</sup> « Différer, en ce sens, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du "désir" ou la "volonté", l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet ». Jacques Derrida, « La Différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, coll. « Critique », p. 8.

<sup>6</sup> *Id.* L'auteur souligne.

mouvement de jeu qui “produit”, par ce qui n’est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence<sup>7</sup> », entre la marque et l’effacement<sup>8</sup>.

Toutefois, ce mouvement ne s’initie jamais dans un moment purement originel : la « différence est l’“origine” non-pleine, non-simple, l’origine structurée et différenciant des différences. Le nom d’“origine” ne lui convient donc plus<sup>9</sup> ». Cette précision s’impose à nouveau lorsque Derrida parle de dissémination, terme qu’il propose pour désigner les opérations inhérentes à la différence. Impossible à circonscrire, la dissémination s’insère dans la « chaîne ouverte de la différence », de sorte que « la force et la forme de sa disruption crèvent l’horizon sémantique<sup>10</sup> ». Elle se distingue alors de la « polysémie [qui], en tant que telle, s’organise dans l’horizon implicite d’une résurrection unitaire du sens, voire d’une dialectique [...], ce qui constitue le texte en *expression*, en *illustration*, et annule le déplacement ouvert et productif de la chaîne textuelle<sup>11</sup> ». La dissémination derridienne correspond à la production en chaîne d’une infinité d’effets de sens, de mirages et d’allusions, dans le mouvement d’une présence sans origine simple, et même sans idée de finalité. « Elle marque une multiplicité irréductible et *générative*. Le supplément et la turbulence d’un certain manque fracturent la limite du texte, interdisent sa formalisation exhaustive et clôturante ou du moins la taxinomie saturante de ses thèmes, de son signifié, de son vouloir-dire<sup>12</sup>. » Puisque les effets de dissémination interrompent la totalisation, il devient à propos de se pencher sur « les effets génétiques ou l’inscription [...] du texte lu et

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> La différence est le « mouvement économique de la trace impliquant à la fois sa marque et son effacement – la marge de son impossibilité – selon un rapport d’aucune dialectique spéculative du même et de l’autre ne pourrait maîtriser pour cela même qu’elle demeure une opération de maîtrise ». Jacques Derrida, *La Dissémination*, op. cit., p. 11. Déjà dans *Provincetown Playhouse* s’annonçait ce questionnement sur la permanence de la trace, comme lorsque Charles Charles dessine ce fameux chiffre 19 sur le sable (PP, p. 76), ce nombre emblématique de son être que les vagues menacent d’effacer.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., p. 61.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 62. L’auteur souligne.

<sup>12</sup> *Id.* L’auteur souligne.



du nouveau texte qu'elle écrit elle-même<sup>13</sup> ». Considérant que le mouvement de la dissémination résiste à la formalisation textuelle, à l'autorité logocentrique figée, nous proposons d'établir un rapprochement entre cette mouvance décentrique du sens et certaines phénomènes hydriques de transformation (érosion, sédimentation, corrosion, inondation, putréfaction, etc.), qui concourent au renouvellement continu du monde dans sa dispersion des matières. Plus encore, nous postulons que leurs forces rénovatrices, saisies dans l'imaginaire figural chaurettien, contribuent à fragiliser la prise de parole par rapport aux certitudes, tout en intensifiant la portée de l'expression et du sens.

L'homme de science René Neboit écrit, dans *L'Homme et l'érosion*, que

le terme *érosion* désigne la perte de substance que subit une portion de la surface terrestre. Cette perte de substance, qui recouvre un ensemble complexe d'opérations, amorce une évolution du modelé, ou morphogenèse, qui résulte de l'enchaînement de processus d'ablation, de transport et de dépôt<sup>14</sup>.

Aussi est-il possible d'envisager que les mouvements de la dissémination, bien qu'à la base irréductibles et toujours fuyants, puissent trouver une certaine équivalence métaphorique à travers des phénomènes comme l'érosion (la décomposition) et la sédimentation (la recomposition) des matières. « Avec peu, [l'eau] fait tout; avec peu, elle détruit tout », faisait remarquer Jules Michelet. « Elle est la grande force, mais la plus élastique, qui se prête aux transitions de l'universelle métamorphose. Elle enveloppe, pénètre, traduit, transforme la nature<sup>15</sup> ». C'est dans cette perspective que le drame chaurettien met en relief la dimension composite du monde, en constante transformation, ou mieux, en constante défiguration morphogénétique. On y retrouve des figures hydriques dont le propre est d'exercer encore et toujours une « force créatrice qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime<sup>16</sup> ». Nous montrerons donc que, depuis *Fragments d'une lettre d'adieu*, les eaux disséminatrices

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 64. L'auteur souligne.

<sup>14</sup> René Neboit, *L'homme et l'érosion*, Clermond-Ferrand/Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Nature et Sociétés », 2010, p. 9.

<sup>15</sup> Jules Michelet, *op. cit.*, p. 280.

<sup>16</sup> Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 7.

entrent en jeu dans l'œuvre dramatique de Chaurette de manière à exprimer la nature changeante des réalités et des sens qui façonnent sans cesse le monde tout autant que l'être.

## 2.2. La parole diluvienne ou le silence premier dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*

À la suite de *Provincetown Playhouse* et de *La Société de Métis* vient *Fragments d'une lettre d'adieu*, « une des pièces qui ont marqué l'histoire de la dramaturgie québécoise<sup>17</sup> », mais dont la plus discutable teneur en théâtralité, aux dires de plusieurs commentateurs, en ferait la plus « sèche » des pièces de Normand Chaurette<sup>18</sup>. Ironiquement, cette prétendue sécheresse théâtrale donne néanmoins lieu à un récit d'une humidité excessive, voire envahissante. Nous jetterons d'abord un regard sur l'approche scientifique face à l'eau comme objet d'étude, puis sur sa vulnérabilité devant les forces du déluge. Nous verrons ensuite en quoi la vigueur diluvienne dresse une esthétique d'érosion et de sédimentation de l'objet manquant.

Une commission universitaire fait enquête sur les événements mystérieux entourant la mort de l'ingénieur Toni van Saikin et sur l'échec de l'excursion scientifique qu'il menait au moment de mourir. Le projet consistait à expérimenter un module de transformation qu'il a inventé, « dont le rendement visait à la purification des eaux en territoire tropical et à l'extraction des sédiments sous-marins » (FLA, p. 12). Mais rapidement l'équipe a rencontré de nombreuses complications, dont le bris du module, les pluies torrentielles, les inondations, les maladies subtropicales, l'isolement de van Saikin, les étrangers, etc. Appelés à comparaître, quatre géologues, Lloyd Macurdy, Jason Cassilly, Ralph Peterson et David Lenowski, délayent leurs témoignages dans un langage scientifique aussi cartésien que

<sup>17</sup> Jean-Pierre Ryngaert, « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 449. Ce texte « ressemble à première vue davantage à un texte à lire qu'à un texte à jouer, c'est-à-dire que la primauté est accordée au texte écrit et non à la représentation ». Pascal Riendeau, « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *L'Annuaire théâtral*, no 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 86.

<sup>18</sup> C'est « une œuvre dont on n'a cessé de dire qu'elle n'était pas théâtrale et qui pourtant est celle qu'on a le plus souvent représentée ». Stéphane Lépine, « La sceau du secret », *loc. cit.*, p. 15-16.

jargonneux. Incapables de décrire les événements atypiques rencontrés ou même d'expliquer le sens de la lettre d'adieu de van Saikin, détériorée par les pluies, ces hommes se répètent, répondent à contrecœur aux questions, se permettent des digressions, se contredisent sur les faits, sur les dates... Ils ne fournissent rien de valable pour convaincre le président de la commission, Nikols Ostwald, insatisfait l'hypothèse selon laquelle van Saikin « avait résolu de mourir<sup>19</sup> » (FLA, p. 28). Viennent à la fin témoigner deux êtres sensibles cherchant à remettre les choses en perspective, à savoir le médecin Carla van Saikin, femme du défunt, puis Xu Sojen, ingénieur cambodgien que l'on a dépêché sur les lieux du campement à l'annonce du décès.

On peut d'entrée de jeu reconnaître le rôle substantiel de l'eau dans cette œuvre<sup>20</sup> – comme le soulèvent quelques analyses, y notant, par exemple, la poésie de la pluie<sup>21</sup>. Rappelons-nous en tout premier lieu que le projet d'expédition en question, portant sur l'assainissement des eaux fluviales, se consacre à l'étude de l'eau et de ses composantes, comme des objets compréhensibles, transformables, manipulables : « l'ingénieur Toni van Saikin avait déjà mis sur pied une installation pour retenir des eaux de récupération et transformer les déchets contenus dans un parcours défini en matériaux décomposables pour en favoriser la biodégradation » (FLA, p. 12). Ce projet confirme dès les premières du texte qu'une obsession de la décomposition anime ces hommes de science dont le métier consiste,

<sup>19</sup> « Toni van Saikin est mort parce qu'il "avait résolu de mourir", "il était bizarre", et de toute façon "au Cambodge on meurt pour rien" », résume Danielle Salvail à l'aide des déclarations vagues des quatre géologues, dans « "Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues" », *Jeu*, no 47, « Il y a 20 ans "Les Belles-Sœurs"... Sur le répertoire national », 1988, p. 152.

<sup>20</sup> D'ailleurs, on doit la version retravaillée de la pièce à ces « maudites pluies [qui] n'advenaient pas à la bonne période de l'année », de même qu'à l'incongruité de Ralph Peterson, trop « imperméable » aux horreurs des massacres cambodgiens de 1980. Normand Chaurette, « Nouveaux fragments », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000 [1986], p. 5. Nous choisissons de garder à l'étude l'édition revue et corrigée de la pièce, au lieu de celle de 1986, en raison de ces remarques confirmant la maturité de la figure de l'eau dans l'imaginaire de cette pièce. Cela dit, notons que l'auteur exprime, en dédicace à la première version, en quoi l'imaginaire de l'eau est à l'origine du texte : « Pour Michel qui, par un soir de pluie et de cafard, m'avait demandé de lui écrire un texte sur les fleuves. Comme un dictionnaire d'eau » (FLA, 1986, p. 11).

<sup>21</sup> Danielle Salvail fait remarquer que « de toutes les sonorités évoquées par la poésie de cette pièce difficile, on ne retient ici que celle, monotone, de la même pluie, que le texte disait incessante, mais variable dans ses rythmes et dans ses intensités ». Danielle Salvail, « "Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues" », *Jeu*, no 78, « Dramaturgie : nouveaux horizons », 1996, p. 246.

en quelque sorte, à disséquer les choses pour mieux les comprendre, pour les raisonner (à l'exemple de Macurdy décortiquant le processus d'assainissement dans ses fins détails [FLA, p. 9-10], ou de Cassilly, expliquant l'interférence des pluies sur les ondes hertziennes de la radio [FLA, p. 32]). On y devine bien l'intérêt du dramaturge à « manipule[r] avec un art quasi "scientifique" le langage<sup>22</sup> ». Pour les géologues, la parole, les mots, tout comme les phénomènes ambiants, sont des objets à dominer pour définir avec rigueur des faits, du moins afin d'entrer dans un rapport concret, logique et précis avec le monde<sup>23</sup>. Et pourtant, leurs interprétations s'égarent dans la confusion des dates, des espaces, des événements, etc. Ils manipulent certaines données selon leur bon vouloir, comme lors de la rédaction du mémoire qui a autorisé le projet d'excursion : « LLOYD MACURDY. [...] Le Nil Bleu a remplacé le Nil. Quant au Mékong, c'était... attendez que je me souviene... c'était le fleuve St-Laurent, au Canada » (FLA, p. 25). C'est pour défendre la légitimité du savoir qu'ils se sont permis de substituer les données hydrographiques du mémoire, et pour ainsi prouver que le professeur Déjanire, une sommité, « ne lisait pas les travaux » (FLA, p. 26). Ce déplacement délibéré du sens témoigne de la volonté des géologues de rationaliser les incohérences, de les maîtriser sous le couvert du factuel, comme pour montrer la négligence d'un évaluateur.

Les dernières paroles que la veuve a adressées à son mari signalaient aussi cette recherche de précision, caractéristique de l'approche scientifique : « Je lui avais dit au moment de son départ : "Il y a dans le limon de ces fleuves des propriétés naturelles, j'aimerais pouvoir les analyser, les rendre à l'état pur, enfin, tu verras par toi-même, tu m'éciras..." » (FLA, p. 47). Passionné par les « choses exactes » (FLA, p. 47), Toni van Saikin menait une quête de l'exactitude qui se poursuit maintenant avec la commission d'enquête sur sa propre disparition : « Je dois rendre compte de choses précises ! » s'exclame le président Ostwald afin de ramener les témoins à l'ordre (FLA, p. 31). En plus d'avoir entravé le projet d'assainissement, l'eau trouble aussi le raisonnement, brouillant les esprits comme les pistes d'explication : « c'est cette matière humide, omniprésente lors de

<sup>22</sup> Irène Sadowska-Guillon, « Normand Chaurette, un réinventeur du langage théâtral », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 26.

<sup>23</sup> La précision est de mise dans le domaine des sciences : « JASON CASSILLY. Monsieur le président, j'aimerais apporter quelques rectifications à cette commission. Mon collègue ici ne semble pas faire la différence entre un tourbillon de tri et un épaisseur à cylindres » (FLA, p. 27).



l'expédition, qui transperçait et brouillait tout et dont le mouvement a emporté la lettre de Toni pour n'en léguer aux géologues que des fragments illisibles<sup>24</sup> ». Toutes les questions gravitent autour de ces feuillets repêchés des eaux, et dont les bribes ne disent maintenant presque rien : « *Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde... [...] Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous les repères... sur le bord de ce fleuve... [...] Quand vous aurez parcouru ces lignes...* » (FLA, p. 9) Si « les quatre géologues semblent pris entre la conception totalisante d'un monde [la géologie, la science] et leur incapacité à expliciter leur échec au Cambodge à partir des données fragmentaires qu'ils possèdent<sup>25</sup> », c'est qu'ils butent contre le mystère du fragmenté, contre ces matières composites issues des eaux, comme ce limon dont parle Carla, les fragments de lettre d'adieu et même les fragments décomposés du corps du disparu. S'ils détiennent la clé du mystère qui fonde l'intrigue, il nous semble que de tels fragments, formant le titre de la pièce, doivent relever d'une propension à figurer l'érosion et la sédimentation.

### 2.2.1 De nouveaux fragments

Il y a d'abord la substance limoneuse qui correspond à ces sédiments que l'équipe de scientifiques s'est efforcée d'extraire du Nil Bleu et du Mékong. Le limon, « poussière de l'eau », est de ces particules qui « donneront des images qui échangeront sans fin leur matière. [...] Le *limon* est une des matières les plus fortement valorisées. L'eau, semble-t-il, a, sous cette forme, apporté à la terre le principe même de la fécondité calme, lente, assurée<sup>26</sup> ». Mais, a priori, dans le texte à l'étude, elle fait surtout montre de ses mauvais côtés : d'abord, « le Nil Bleu [a] résist[é] à sa source à l'expérience » (FLA, p. 16); ensuite, « les crues du Mékong ont provoqué un affaissement, puis un glissement du sol comme il ne

<sup>24</sup> Geneviève Villemure, *op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> Pascal Riendeau, « Sens et science à la dérive », *loc. cit.*, p. 95. En fait, « les géologues croient pouvoir tout prouver et tout expliquer en se basant sur l'aspect raisonnable des choses, alors que Toni, qui était à leur avis complètement irraisonnable, a créé le non-sens. La structure et le texte de la pièce démontrent pourtant qu'ici, c'est le contraire qui se déroule : Toni van Saikin voguait sur les mers de l'irraisonnable et en a prouvé l'existence ». Geneviève Villemure, *op. cit.*, p. 77.

<sup>26</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 148-149.

s'en était encore jamais produit dans cette région » (FLA, p. 13). Propices à la fécondité foisonnante, mais hostiles à la présence de l'homme (FLA, p. 30) – ce qu'annonçaient d'ailleurs les marécages dans *La Société de Métis* –, les terres alluviales qu'a explorées l'équipe d'expédition présentent une fragilité confirmant que toute entreprise étrangère y risque l'effondrement. Qui plus est, les abords imprévisibles du Nil Bleu et ceux du Mékong avaient redoublé d'hostilité en raison des pluies torrentielles, intensifiant l'infiltration des eaux dans les terres. Aux dires de Lloyd Macurdy, ils n'avaient pas « prévu l'ampleur des pluies et des inondations au Cambodge » après avoir érigé le campement sur un « sol boueux, un sol qui risquait à tout moment de s'effondrer » (FLA, p. 11). Du reste, selon Xu Sojen, « ils avaient choisi un endroit trop éloigné du littoral et à la fois trop éloigné des rizières pour qu'aucun secours ne soit possible en cas d'urgence » (FLA, p. 51), sans compter la radio que la pluie a dérégulée. Peu importe leur forme, les eaux tropicales apparaissent comme une véritable source d'interférence et de résistance aux manœuvres de l'homme, comme afin d'attester leur dominance sur l'hétérogénéité des composantes du monde.

Si l'équipe semblait condamnée à éprouver, d'une manière ou d'une autre, un problème de proximité avec l'eau, ce problème se poursuit devant la commission. Car, en plus de nuire aux conditions de l'expérimentation, les pluies torrentielles ont rendu les derniers écrits de van Saikin indéchiffrables, transportés et transformés comme une matière sédimentaire. Est-ce là une autre manière d'évoquer la substance limoneuse? Faite d'échanges, de transferts, de dépôts et de mélanges prolifiques, celle-ci possède des propriétés troubles et multiples comparables à celles de ces lambeaux de papier. En plus de ces quelques traces de mots charriées dans les eaux fluviales<sup>27</sup>, le message de la lettre d'adieu<sup>28</sup> résulte d'une réécriture persistante, qui érode et sédimente elle aussi l'expression : « imaginez l'homme qui pendant des mois met plus de vingt pages à recommencer la même phrase, à juger constamment de l'entrée en matière parce qu'il doute de la formule », soulève David Lenowski (FLA, p. 22). Mais d'après Jason Cassilly, « on ne peut pas parler de lettre s'il ne l'a jamais complétée.

<sup>27</sup> Pour ce qui est de ses ossements, tout ce qu'on a pu rapatrier de son corps, ils ne servent qu'à prouver sa mort pour les géologues, rien d'autre (FLA, p. 47).

<sup>28</sup> Ces fragments de lettre se présentent comme cryptiques « sur le plan de l'expression [leur état fragmentaire, le système verbal] et sur le plan du contenu [le système spatial, les illogismes, les "flous"] ». Shawn Huffman, « L'affect en cachot », *op. cit.*, p. 205.

Une lettre ne devient valable qu'à partir du moment où l'on renonce fermement à l'idée de la recommencer (FLA, p. 36). D'ailleurs, dans la première édition de la pièce, Lenowski spécifie qu'il arrivait à van Saikin « d'effacer un mot, d'en écrire un autre au lieu, de réeffacer, d'écrire par-dessus, trois fois, quatre fois. Il pouvait perforer la page » (FLA, 1986, p. 65). La réécriture génère un mouvement érosif-sédimentaire de la matière textuelle qui remet en cause la permanence et la légitimité des mots comme du message. Si la lettre de van Saikin ressemble à « un récit inachevé » (FLA, p. 20), c'est qu'elle met en jeu la finalité de l'écrit, trahissant sa dispersion, son inconstance, ses manquements dans le vouloir-dire. Sa réécriture opacifie le sens, fait écran à ses propres motifs.

Il n'y a alors rien d'étonnant à ce que les raisons de son inaboutissement échappent aux géologues interrogés, portant les œillères de l'exactitude factuelle. Seul David Lenowski ne s'arrête pas à l'illisibilité des fragments de lettre comme ses pairs. Il les voit, en annexe au rapport, comme un tout : la sédimentation d'un vouloir-dire. Laissant place au doute, il ouvre le champ à des interrogations plus profondes : « comme cette lecture ne fait état d'aucun récit, on ne sait pas pourquoi il y a si peu à lire, alors qu'il écrivait tant... si l'on pense à toutes ces choses qui auraient pu être retrouvées et que, de toute façon, il aurait fallu au moins relire » (FLA, p. 20). Ce sont donc aussi les fragments absents qui posent problème, « ceux qui semblent avoir été lus sur les lieux du décès et dont nous n'arrivons pas à savoir s'ils ont été lavés par le fleuve ou tout simplement volés ou détournés de l'enquête<sup>29</sup> », soupçonne Carla van Saikin. Le sens de leur message, disparu dans les eaux ou ailleurs peut-être, se greffe dans un imaginaire où prolifèrent et se sédimentent le manque et l'insuffisance, comme pour combler les vides. Ils sont dorénavant de véritables sédiments dans le monde, des particules riches de sens dont le secret, emporté, pourrait tout résoudre ou, du moins, entrer en cohérence avec l'explicable. Si les feuillets détériorés de van Saikin traduisent les forces disséminatrices du vouloir-dire, celles-ci opèrent à nouveau à travers les témoignages : « devant l'impossibilité [...] de pallier la destruction effective des documents par l'explication, l'interprétation se dérègle bientôt et accumule, certes, mais sans discernement,

---

<sup>29</sup> André-G. Bourassa, « Deux pièces en forme d'interrogatoire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no 45, printemps 1987, p. 50.

les hypothèses antagonistes, ne parvenant à aucune compréhension satisfaisante<sup>30</sup> ». Les discours des géologues s'empêtrent dans une surabondance de détails et d'incohérences, comme l'équipe d'expédition s'enfonçait dans la boue du Mékong au fil de ses recherches. La prise de parole des témoins génère ainsi de nouveaux sédiments à partir des fragments de la lettre d'adieu, comme de nouveaux dépôts de sens. Leurs témoignages divergents s'agglutinent les uns aux autres en ce que nous pourrions appeler une stratification discordante du discours, faite d'une matière-langage hétérogène radicalement entropique.

### 2.2.2 La parole de l'eau comme matière première

Établie sous la perspective de l'érosion-sédimentation, la réécriture de la lettre d'adieu de même que les témoignages à la commission d'enquête entraînent des ruptures, des recommencements et des digressions. Si les récits de Charles Charles et des portraits de Métis-sur-Mer connaissent aussi ce genre de dislocation, le morcellement discursif des ingénieurs et des géologues s'opère depuis une rencontre cataclysmale, sous la force dévastatrice du déluge, cette catastrophe emblématique du recommencement. Ce chaos mythique permet à Ralph Peterson et à David Lenowski d'imager de leur mieux l'enfer vécu sous ces pluies interminables, qui les ont suivis tout au long du voyage, tandis que leurs pairs, eux, ne mentionnent que la gravité des pluies et des inondations dans l'unique intention d'exposer la véracité des faits. Jason Cassilly, le plus rationnel de quatre géologues, s'exprime sans trop de détails : « Sa foi transportait des montagnes, mais si vous me permettez, elle n'a pu arrêter les pluies. Pendant les six mois de l'expédition, soit d'avril à octobre, il a plu » (FLA, p. 13). Tout comme Lloyds Macurdy, il n'y voit qu'un signe augurant l'échec du voyage, sans chercher d'autres manières de l'imager. Mais pour Peterson, « il n'y a qu'un mot : pire que le déluge » (FLA, p. 17). Le superlatif employé ici fait des pluies torrentielles un événement d'ordre apocalyptique, ou comme d'avant toute origine. Plus nuancé et de nature plus expansive que les autres, Lenowski, – « le poète de la classe » (FLA, p. 38-39), ironise Peterson –, soutient que c'était

---

<sup>30</sup> Robert Dion, *loc. cit.*, p. 104-105.



le déluge, mais au ralenti. Une période, tenez. Des couches grises dans l'atmosphère. Une longue période conçue exprès pour nous envoyer tout l'ennui nécessaire. De Khartoum à Phnom-Penh, et de Phnom-Penh à Prak-Kèk, il a plu. La pluie nous a suivis sans arrêt. Le jour, la nuit. Le corps et l'intelligence ne fonctionnent plus de la même manière quand on est à l'envers du globe, dans des pluies tellement continues qu'on pense être dans une autre vie. Quelque part où il n'y a plus aucune végétation, aucune terre, aucun sol ferme, on vous a déportés dans l'eau, vous êtes à l'extérieur et à l'intérieur de l'eau. On ne peut pas nous interroger sur notre façon d'avoir vécu ces pluies (FLA, p. 21).

Dans ce passage, l'eau démontre sa suprématie. Diluvienne, sa figure balaie tout sur son passage<sup>31</sup>, la perception des choses comme leur intellection. L'expérience vécue est inexprimable, comme si ce déluge les avait déportés sur un autre globe, exprime Lenowski (FLA, p. 42) « Une immense quantité de pluie et d'eau fluviale semble avoir bouleversé (et bouleverse encore) les personnages, au point de détraquer leurs facultés les plus intimes<sup>32</sup>. » La prégnance troublante des pluies fait l'unanimité dans l'esprit des géologues lorsque, par exemple, tous affirment obstinément qu'il a plu sans arrêt, même si une photographie de l'équipe prouve « qu'il faisait soleil, ce jour-là » (FLA, p. 39). Bien que le niveau de rationalité varie entre les quatre géologues, tous demeurent hantés par la fulgurance du déluge, beau temps mauvais temps. Même l'ingénieur Sojen abonde dans le même sens, lui qui incarne une certaine sagesse affective, poétique : « à cause de la couleur des pluies, on aurait dit les tout premiers instants de l'univers » (FLA, p. 53). Il y a là figuration d'une eau à la fois diluvienne et originelle, par laquelle tout a basculé. « L'eau déferlante efface, réduit, elle ramène l'indifférence primitive, la lourde épaisseur du silence où n'a plus cours le

---

<sup>31</sup> L'image du déluge se retrouve au cœur de nombreux récits mythiques communiquant un besoin de renouvellement : « ces mythes primitifs de la fin du monde, par déluge ou incendie, impliquent plus ou moins clairement la re-création d'un univers nouveau, expriment la même idée archaïque, et extrêmement répandue, de la "dégradation" progressive du cosmos, nécessitant sa destruction et sa re-création périodiques ». Mircea Eliade, « Mythe du Déluge », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mars 2014, URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/mythes-du-deluge/>. La purge diluvienne, dans cette pièce, semble toutefois transcender le mythe selon le journal de Lenowski, que le dramaturge a écrit pour un programme de théâtre : « Août : "Se peut-il que le ciel contienne autant d'eau ? Quarante jours, dit la Bible ? Ce n'était que la moitié d'un nuage. / Scientifiquement, le soleil est une fable ». Normand Chaurette, « Chronologie », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, dépliant du programme, Théâtre d'Aujourd'hui, 1995, f. 3. L'ampleur du cataclysme dépasse l'entendement, obscurcit les convictions scientifiques face au réel, du moins, aux repères.

<sup>32</sup> Stéphanie Nutting, « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », *The French Review*, vol. 12, no3, mai 1998, loc. cit., p. 951.

discours des hommes. Toutefois, cette œuvre de mort laisse place à une ambivalence de taille : elle n'est pas œuvre de néant<sup>33</sup>. » Le déluge ne peut se réduire à ses mouvements destructeurs, puisqu'il donne lieu au refaçonnement du monde, à sa dégénérescence-régénérescence purgative, mais qui, ce faisant, entraîne un chaos indescriptible. D'ailleurs, l'existence même de cette partie du globe était à ce moment-là remise en question, comme le laisse entendre Sojen : « En tout, le voyage avait duré quarante et une heures, ce qui n'est pas tellement pour se rendre dans un endroit qui n'existe plus » (FLA, p. 51). Au reste, ce monde liquéfié rencontre sa part de silence, car rien n'y était fixe encore, ce qu'exprime le Cambodgien, mettant en relief la silencieuse musicalité de l'écoulement des pluies :

le Mékong se confondait dans les pluies. Il n'y avait pas le mouvement habituel de ces averses dont les clous tombent sur la surface et s'enfoncent. Toute l'eau de ce paysage était immobile, suspendue, et il fallait prêter de l'attention pour entendre son chant, sans aucune mélodie. [...] Dans la peur, oui, on entendait le bruit de l'eau comme une chose menaçante. La pluie qui constitue toute chose est comme un silence qu'on peut décrire. Dans cet objet du silence, il faudrait chercher tous les mots qu'on voudrait dire dans cette partie du corps, où tout est obscur, où tout s'entremêle, où se logent les cris (FLA, p. 52).

Se déversant sur le monde avec l'énergie d'un véritable déluge primitif, les eaux retrouvent une éloquence de puissance primordiale. De cette substance première jaillit tout le sens du monde, tous les bruits qui, dans leur confusion, expriment l'ensemble des possibilités signifiantes, comme le silence sonore d'un bruit blanc qui peut tout dire pour qui y prête attention. Or, Carla van Saikin est d'avis que le langage de l'eau n'est pas le fait de parler tout simplement, mais plutôt de faire écho :

Tu disais : «Écoute le bruit de la lagune... Les lagunes parlent toutes les langues...» Pourtant, c'était le silence. Tu cherchais les mots, comme si les mots avaient pu être au nombre de toutes les choses qu'on peut trouver dans les eaux. Mais les eaux ne parlent pas. Et leur bruit confond les bruits, ils prennent leur sens des bruits d'ailleurs, ils confondent, ce n'est pas la même vie, ou c'est seulement une grande vie qui se noie<sup>34</sup> (FLA, p. 48-49).

---

<sup>33</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 155.

<sup>34</sup> Par ailleurs, Toni et Carla auraient appris l'éthiopien le temps d'une lunaïson. Curieusement, à ce moment-là, ils ne se trouvaient pas en Éthiopie, mais bien sur la côte ivoirienne de la belle lagune Ébrié, « comme si la langue s'était égarée ou éloignée du lieu où elle se parle ». Shawn Huffman, « L'affect en cachot », *op. cit.*, p. 206. Peut-être est-il à propos de supposer que, grâce aux van Saikin,

En effet, la parole des eaux n'est pas unique, mais bien infinie. En écoutant l'indéfinissable musique des flots, l'ingénieur, lui, semble retrouver une source inépuisable de sens et d'impression, comme une infinité d'enchaînements, de croisements et de variations sémantiques. Pour Carla, c'est le silence. Mais pour Toni, ce silence parle : il est la réunion des possibles de la parole, elle qui n'est jamais qu'un emmêlement continu et rythmé de références, d'emprunts, de répétitions, de dissonances et d'échos étrangers<sup>35</sup>. Cet amas langagier se rencontre d'ailleurs dans les discours des géologues de Chaurette, qui vibrent grâce à la sonorité des mots plutôt qu'à leur seule signification. « Jamais le bruit des mots ne s'était permis de si belle musique, de si beau tonnerre », a d'ailleurs affirmé le dramaturge lors d'une conférence universitaire, à propos de l'improbable jargon qu'y tenaient des ingénieurs<sup>36</sup>. Et c'est justement ce qui se reproduit avec son quatuor de géologues<sup>37</sup>, dont le langage rigoureux, mais étourdissant dérive et sombre dans l'excès, dans l'incohérence. Il se musicalise en suivant ces

flux de certitude qui s'enchaînent les uns aux autres dans un état d'abandon, de transe : la pluie de données opère sur le spectateur la même transformation miraculeuse que la pluie tropicale sur le corps de l'ingénieur Toni van Saikin, perdu à regarder le delta du Mékong, à la recherche des raisons du monde. [...] la musique de l'écriture de Chaurette, tout en remplissant sa fonction critique par rapport à la parole, n'en annule pas le sens, mais au contraire, l'étend, l'amplifie, en élargit les horizons<sup>38</sup>.

---

la langue éthiopienne quitte la sécheresse continentale de son pays d'origine (frôlant le bord de mer de quelques dizaines de kilomètres), comme pour ressourcer sa substance dans un pays côtier.

<sup>35</sup> C'est ainsi que l'eau donne ses « leçons de lyrisme » : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 250.

<sup>36</sup> « C'est mon oreille en entier, et donc une grande partie de ma vie, qui s'était sentie concernée par cette conférence : quoique pleine de sonorités, de pétards, de mots incompatibles qui, placés les uns à côté des autres, deviennent mystérieusement compatibles ». Normand Chaurette, « Mot de l'auteur », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, programme, Théâtre d'Aujourd'hui, 1995, f. 4.

<sup>37</sup> En fait, selon les didascalies liminaires, cette pièce propose « un septuor : les interprètes restent devant leurs partitions, même quand ils n'ont rien à jouer » (FLA, p. 7). L'auteur a déjà conseillé aux spectateurs de ne pas tenter d'en comprendre les obscures logorrhées, « car tout ceci n'est que de la musique, du tonnerre, pas du sens ». *Ibid.*, f. 5.

<sup>38</sup> Barbara Nativi, « Le rythme, le temps, la mort. Une brève analyse de l'œuvre de Chaurette à partir de l'expérience italienne », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 55.

En d'autres termes, l'écriture chaurettienne tend à faire surgir d'une matière première ses propres harmonies, son lyrisme insoupçonné. Elle extirpe de l'« insondable silence des eaux<sup>39</sup> » des mots, ou plutôt des envolées de mots, aussi opaques soient-elles, dont la sonorité polyphonique amplifie et décentre continuellement le sens. Les personnages sont des interprètes qui jouent ensemble une symphonie, ils font entendre un déluge de sens, à travers leurs échanges conflictuels, contradictoires, parfois même décousus, incertains de leur propre nature, comme toujours à la recherche de leur propre (in)consistance. Il semble alors qu'avec *Fragments d'une lettre d'adieu*, la pureté de l'eau chaurettienne ne se comprend pas grâce à quelque raisonnement factuel, mais plutôt en éprouvant sa poésie, toujours mouvante, toujours évanescence. Si les eaux torrentielles stupéfient sans mal l'observateur, c'est parce qu'elles exercent une force d'évocation indescriptible, comme un recommencement qui pourrait tout dire, qui pourrait tout changer. Pour emprunter les mots de Jean Libis, que « toute pluie intense suscite chez le spectateur une sorte de jubilation secrète, même si celle-ci se mêle d'effroi<sup>40</sup> ».

### 2.2.3 De la dégénérescence à la régénérescence de l'être

De la trempe d'un visionnaire, Toni van Saikin s'est lancé dans « une “reconquête des forces”, une lutte contre l'entropie<sup>41</sup> ». Mais devant la rectitude et l'insuffisance des mots, des faits et des certitudes, l'empêchant d'appréhender l'essence de la matière, l'ingénieur en chef a choisi de se livrer au chaos diluvien en se murant tant dans le mutisme que dans une réécriture fuyante<sup>42</sup>. Si certains géologues disaient qu'il avait résolu de mourir, Xu Sojen, qui a lu les feuillets du défunt plusieurs fois en entier, affirme plutôt qu'il « ne saurai[t] dire

<sup>39</sup> Michel Forgues, « Introduction », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1986, p. 5.

<sup>40</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 135.

<sup>41</sup> Stéphanie Nutting, *loc. cit.*, p. 954.

<sup>42</sup> Van Saikin a d'ailleurs employé de l'encre de céphalopodes pour écrire (FLA, p. 12), ce qui non seulement « communique un désir de dissimulation » de son expression (Shawn Huffman, « L'affect en cachot », *op. cit.*, p. 203), mais témoigne aussi d'une propension à la fuite dans la dissémination de la trace.



pourquoi Toni van Saikin avait à ce point résolu de vivre alors qu'il est si évident qu'il allait mourir » (FLA, p. 54). L'opinion de Sojen rejoint celle de Carla, qui a toujours vu la mort chez son mari : « Je sais aujourd'hui pourquoi tu aimais tant regarder ton visage dans les eaux de la lagune. Une partie de toi y était déjà, mais depuis toujours, toujours noyé, qui survivait toujours un peu – mais quelqu'un qui veut survivre est quelqu'un qui a déjà commencé d'être mort » (FLA, p. 49). Mais, le complexe ophélique se radicalise ici en ce sens que van Saikin laisse son être disparaître dans les eaux composites du delta, et non dans son propre reflet comme Charles Charles. Il ne s'enferme pas dans la perception, il se dissout, il devient limon, cette infime matière de vie. Dans le dernier tableau de la pièce, qui s'intitule justement « Amour », Su Xojen décrit comment Anthony van Saikin, « assis dans le limon » (FLA, p. 52), s'est livré aux flots torrentiels : son « âme devait regarder les membres, ces jambes étendues, à moitié enfoncées dans la vase et dans leurs propres résidus, et dont la peau, en s'enlevant de l'os, suivant la saignée jusque dans le fleuve et l'océan » (FLA, p. 53). D'ailleurs, pour Mircea Eliade, « l'immersion dans les Eaux équivaut [...] à une réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau, selon qu'il s'agit d'un moment cosmique, biologique ou sotériologique<sup>43</sup> ». Or, l'enveloppe corporelle de Toni n'est pas seulement immergée : elle s'est littéralement dissoute dans des eaux sédimentaires, composée d'une matière autre (la vase) et d'une matière propre (ses résidus putrescents). En la figure de l'ingénieur se rejoignent ainsi les renouvellements cosmiques (le déluge), biologiques ou sotériologiques (la mort de l'homme et l'au-delà), qui annoncent qu'au bout du compte, la trace demeure toujours, quelle qu'en soit la forme façonnée dans les eaux universelles dont les forces rénovent sans arrêt le monde. Car, si les cours d'eau sont aisément interchangeables comme dans le mémoire des géologues, c'est qu'ils sont de même essence, soit du même principe de transmuabilité, d'universalité, d'indicible et de vie, ce que Toni n'a pu saisir sans y laisser sa propre vie.

Avec ce dernier tableau sur l'Amour, référant à la fois au fleuve, dont le nom signifie « boueux » en bouriate, et au sentiment amoureux, on retrouve une double référence à l'instable et à l'affection qui appelle ultimement l'impulsion défigurale : « la défiguration qui anime les formes est un mouvement érotique, amoureux : sans cesse elle défait les figures

---

<sup>43</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles*, op.cit., p. 200.

convenues de l'autre et l'interroge, l'invente à nouveau, le réinvente à l'infini<sup>44</sup> ». Les passions de Toni l'ont porté, ont maintenu ses idéaux vivants en l'unissant à la richesse infinie des eaux du monde : « le cerveau de l'ingénieur regardait la mer à l'infini, diffuse et chaotique, là depuis avant l'éclosion de l'homme et de son cerveau », affirme Xu Sojen, voix de l'Orient et de la métaphysique. « Il n'existait pas, il préexistait, il ne préexistait plus, il existait » (FLA, p. 53). Van Saikin possédait une conception de la pureté (ou de l'existence de la pureté) qui reposait non pas sur le mode du fini, mais bien de l'infini, de sorte que sa figure rejoint « la première épiphanie de l'eau », Okéanos : « Fleuve parmi les fleuves, il est aussi le premier des fleuves, bordure circulaire du monde achevé et constituant essentiel d'une "hydrographie" générale [...] il porte en lui la trace des origines, son ancienneté est celles des divinités primordiales<sup>45</sup> ». Dès sa mort, l'ingénieur disparu a intégré « un espace-temps déjà désagréé, ou plutôt, en désagrégation continue<sup>46</sup> ». Il est devenu une figure originaire absente, indéterminée et indéterminable, donc mythique, dont la mémoire se transmet en une sédimentation de sens à reconstituer sans arrêt, car toujours parcellaire, incomplète, imprécise. Sa mort emportée dans les eaux deltaïques le figure bien.

Vers la fin de son témoignage, Xu Sojen explique qu'après avoir lu les pages d'une lettre d'adieu de feu son collègue, il avait pensé à Huan Chou, « ce dieu de l'éclair, mort en transperçant son propre corps, et dont la blessure préfigurait l'endroit où le monde, tel que nous le connaissons, allait prendre sa naissance » (FLA, p. 54). Le parallèle est éloquent : la rupture de l'être contre lui-même tend vers une nouvelle création, une nouvelle fécondité originaire, tout comme la figure défigurée de van Saikin génère l'élan dramatique, l'acte créateur. Aussi se pose-t-il, depuis sa disparition, comme un fleuve primordial, un Okéanos dont le mystère échappe à toute compréhension, un être insaisissable à l'origine de l'inexplicable.

---

<sup>44</sup> Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> Thierry Houle, *op. cit.*, p. 76.

<sup>46</sup> Stéphanie Nutting, *loc. cit.*, p. 955.

#### 2.2.4 Avec moi le déluge : après le Mékong, la Tamise dans *Les Reines*

En emportant le corps et l'âme d'Anthony van Saikin, les eaux tropicales deviennent des « figures défigurales » qui fragilisent et renouvellent les modes de compréhension devant ce qui manque. Sa disparition est sans doute comparable à celle du personnage d'Anne Dexter qui, dans *Les Reines*, n'existe plus aux yeux de son impitoyable mère, la duchesse d'York, l'aînée du palais. Dans cette pièce, un tel effacement n'a rien d'édifiant aux yeux des autres femmes du château qui l'ignorent, obnubilées par les voluptés du pouvoir et de la couronne. Paul Lefebvre a bien décrit ce passage entre ces deux pièces en préface à la pièce *Les Reines* :

La pièce précédente de Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, montrait l'échec de notre civilisation à travers une mise en théâtre des limites du discours scientifique. *Les Reines* poursuit la mise en scène de cet échec en montrant l'absurdité cruelle des luttes de pouvoir. Car ce qui sert de repoussoir à l'inutile babil agité des reines, ce n'est pas le pouvoir politique de Richard, c'est l'amour d'Anne<sup>47</sup>.

La pureté de l'amour d'Anne pour son frère George, vécu sur l'estuaire de la Tamise, a conduit à la fragilisation de leur intégrité physique et sociale. Dans le cas d'Anne, devenue muette et manchote sous les ordres de sa mère, elle n'est plus qu'une ombre oubliée dans le château<sup>48</sup>, jusqu'au moment où sa voix retentit devant la duchesse : « Je compte à présent déverser sur toi / Tous les torrents que j'ai ici » (LR, p. 60). Cet affront crée un décalage dénonçant l'obsession de l'accession au pouvoir face aux passions les plus pures. Plus encore, sa réappropriation de la parole possède la force d'un déluge, puisqu'elle surgit pour laver le royaume de ses complots et de son verbiage pernicieux, afin de retourner à un état antérieur, à un monde empreint d'amour et d'union. Momentanément volubile, Anne Dexter s'affirme sous le sceau d'un amour secret, en tant qu'entité primordiale et omnisciente :

Et je sais que tu t'es rendue / Plus d'une fois sur l'estuaire / Pour donner de la lucidité / À ta mémoire effilochée / Comme des péninsules / Et pour discerner dans le sable / Des empreintes que les marées / Malgré un nombre incalculable de lunaisons / N'auraient pas dû effacer. [...] Mais pas de traces d'Anne ni de George /

<sup>47</sup> Paul Lefebvre, « Dans l'anarchie des ombrages », dans Normand Chaurette, *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1991, p. 6.

<sup>48</sup> Son inexistence est d'autant plus forte qu'il est le seul personnage de la pièce – née de l'avortement d'un projet de traduction de *Richard III* – qui ne soit d'origine shakespearienne.

C'était trop antique / C'était avant le temps / Tu as compris que nous avons été là d'abord / Et que le monde était venu ensuite / Tu n'étais que notre mère / Mais engendrée après nous – / Anne et Georges s'aimaient (LR, p. 61)

En écho à *Provincetown Playhouse*, il y a là un amour plus fort que tout qui doit être libéré près de l'eau, en retrait des lois et des normes stigmatisantes. La grandeur de leur amour se cristallise là où la permanence de la trace et de la preuve n'existe plus, lavée sur le rivage de la Tamise. Et malgré les mesures censoriales de la vieille duchesse envers ses progénitures, sa fille demeure un signe de résistance insaisissable : « elle incarne l'absolue contradiction de l'acte même de la création, présence de l'absence, figure de l'absolu et de l'infini<sup>49</sup> ». En son silence, en la présence-absence de son être se figuralise le Déluge, bouleversement indicible déferlant sur les impuretés du monde. « Mais tu refais l'univers! », s'exclame la mère, confrontée. « Pourquoi tout à coup / Calomnier la pureté des miens? » (LR, p.63) Pour Anne, l'idéal de pureté de la cour royale, austère microcosme, va mourir avec le roi, dans ce château « où tout se mélange et s'écroule / Dans la bouche pourrie de la mort » (LR, p. 63). La parole silencieuse d'Anne<sup>50</sup> prend le contrepied des babillages du pouvoir et de l'ordre, de leur déroutante fragilité. Son silence est d'une puissance qui se ressent d'ailleurs à travers celle de la tempête de neige aux airs d'apocalypse qui fait rage dehors. Récidive du Déluge, telle que l'annonçait la duchesse, la tempête menace maintenant tout Londres de disparaître du globe (p. 45-46). Et, pendant ce temps frénétique se meurt (à la Ionesco) le roi Édouard, fixant – comme Toni van Saikin avant de mourir – « des fleuves infinis » (LR, p. 47). Un monde nouveau attend avant d'émerger des vestiges du passé.

La figuration chaurettienne des eaux disséminales, manifeste dès l'incroyable déluge de *Fragments d'une lettre d'adieu*, cherche à mettre en valeur la pureté des puissances d'évocation intarissables du silence et de l'amour, ce qu'incarne la figure martyre d'Anne Dexter dans *Les Reines*. Dans la première pièce, le silence s'amoncelle dans le manque; dans la seconde, il s'amasse dans l'oubli<sup>51</sup>. L'identité de Toni et d'Anne, tous deux logés dans le mystère d'une

<sup>49</sup> Jean Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », *loc. cit.*, p. 127.

<sup>50</sup> Godin mentionne que l'auteur aurait d'abord voulu en faire « un personnage strictement muet ». *Ibid.*, p. 120.

<sup>51</sup> L'identité d'Anne, oubliée, se fonde sur l'inexistence : « ANNE DEXTER. Quand tu auras tout transformé / Y compris mon cœur / Dans un amas de silence et d'oubli / Je n'en continuerai pas moins



disparition silencieuse, s'effrite en d'innombrables fragments et traces manquantes qui prolifèrent derrière eux, rompent la totalisation par le reste et dérivent dans des flots de paroles submergeant le passé. Ces deux personnages, avalés dans l'immensité des eaux du monde, nous entraînent sur un terrain vacillant, celui des sensations, des mouvances immanentes de la mémoire que l'on voudrait maîtriser (une mémoire « effilochée / Comme des péninsules », disait Anne Dexter), mais dont le secret ne se trouve, apparemment, que dans sa propre dérive, dans un déluge de paroles et de sens qui se fait entendre comme une blanche musique.

### 2.3 Les eaux gastriques ou le déluge à domicile dans *Le Petit Köchel*

Les eaux disséminales chaurettiennes participent d'une logique de la fragilisation qui, même latente, apparaît primordiale à la réappropriation d'une fêlure originelle. La prédisposition à l'instabilité comme au désordre se profile aussi, mais différemment, ailleurs dans l'œuvre de Normand Chaurette et, curieusement, c'est particulièrement le cas dans ses trois plus récents textes. Depuis *Stabat Mater II*, créée en 1999, les sous-sols de ses pièces sont, chaque fois, menacés par des eaux contaminées, dont le refoulement détériore les soubassements. Notre regard se posera principalement sur *Le Petit Köchel*, une pièce de théâtre dont l'atmosphère est imprégnée de l'odeur pestilentielle des eaux de renvoi qui submergent le ciment de la cave. Bien qu'au premier abord, cette pièce se construise essentiellement autour du monde de la musique<sup>52</sup>, les eaux qui s'y écoulent revêtent une sombre dimension d'ordre primordial. À la fois corrosives et insidieuses, les eaux noires,

---

/ De te demander qui est Anne. LA DUCHESSE D'YORK. [...] Anne qui? Nos régions en sont pleines. / C'est une tradition dans les familles / De donner ce nom / Aux enfants qui ne naîtront pas » (LR, p. 65).

<sup>52</sup> Le titre l'évoque bien, en renvoyant au catalogue du compositeur autrichien Ludwig von Köchel, qui comprend les œuvres les plus demandées de Mozart. Dans cette œuvre de Chaurette, Jean Cléo Godin y lit d'abord et avant tout de la musique : « ce texte nous parle toujours de musique, ce texte est musique. Sonate, symphonie, quatuor à cordes? Je penserais plutôt à une grande mélodie antique, mais on y chercherait en vain une structure musicale préconçue, et le fait que deux des quatre femmes soient musiciennes et que l'auteur lui-même assimile l'une à un violoncelle, les autres à un alto ou à des violons nous autorise seulement à lire le texte comme une musique ». Jean Cléo Godin, « Messe noire en si bémol : *Le Petit Köchel* », *Jeu*, no 97, 2000, p. 17. Ce texte dramatique se pose davantage comme une partition rythmique à interpréter, ce qui est le cas de bon nombre des pièces de Chaurette, dont *Fragments d'une lettre d'adieu* et *Stabat Mater II*, pour ne nommer que celles-là.

toujours en toile de fond, suivent et renforcent ces mouvements morphogénétiques de décomposition et de recomposition de la matière signifiante, qui ont été mis de l'avant dès *Fragments d'une lettre d'adieu*. Figurées dans un espace clos renfermant un principe de répétition, elles nous semblent implicitement révélatrices des forces diluviales (du latin *diluvium*, signifiant « inondation ») de la parole repliée sur elle-même.

C'est le soir du 31 octobre. Deux duos de femmes sont en scène et rejouent une histoire survenue dans une maison en vase clos. Les unes seraient des sœurs pianistes de haut niveau, Lili et Cécile Motherwell, les autres, leurs mécènes, les sœurs Anne et Irène Brunswick, « d'illustres musicologues » (LPK, p. 14). Et dans le hors-scène, dans la cave inondée, se trouve leur fils unique, non désiré<sup>53</sup>, celui qu'elles ont tant négligé au profit de leur carrière musicale et qui, maintenant, « tergiverse depuis une heure, depuis ce matin, depuis sa naissance » (LPK, p. 26). Ayant compris depuis longtemps que « Mozart – Mozart! – passerait toujours avant lui » (LPK, p. 16), il exige réparation. Sorti de son mutisme, il annonce qu'il compte se pendre. Malgré les négociations, les supplications et compromis de ses quatre mères, qui descendent le voir tour à tour au sous-sol, son autosacrifice reste imminent, il fait craindre le pire. Le jeune tyran courroucé, brillant par son absence tout au long de la pièce, aurait précisé qu'il ne se donnera la mort qu'à la seule condition que ses mères ingèrent sa dépouille et « commémor[ent] sa mort une fois l'an » (LPK, p. 50), sans quoi il entachera à jamais leur réputation, et ce sera l'« écroulement total » (LPK, p. 41) de tous leurs accomplissements. Or, il semble qu'Irène ait déjà acquiescé à la demande depuis longtemps, puisque qu'on s'aperçoit, peu à peu, que l'action dramatique *est* ce rituel même, que ces femmes sont justement en train de reproduire ces quelques heures d'agitation précédant la mort du fils, de manière à garder intact son souvenir, à ranimer son drame, et ce, « en dépit de la mort de chacune d'entre [elles] » (LPK, p. 50). Car, comme l'affirme Irène, « c'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter » (LPK, p. 47).

<sup>53</sup> L'identité de la mère biologique du fils reste un mystère pendant presque toute la pièce, un détail sur lequel s'est prononcé l'auteur. « J'indique que l'une d'elles est la vraie mère ("l'une d'entre elles s'est un jour égarée"), mais je l'ai fait dans un souci de cohérence. Cela n'a pas d'importance. Le fait est qu'il n'y a pas de père [...] Ces quatre musiciennes ont fait un vœu d'exclusivité, presque de chasteté ». Gilles Costaz, « Entretien avec Normand Chaurette », *Le Petit Köchel*, programme, Théâtre UBU, 2000, f. 8. Le fils, étrange progéniture d'un milieu pourtant voulu chaste, devient une figure centrale qui, nous le verrons, met tout en œuvre afin de faire retentir le mythe de sa renaissance.

Mais « avec les années, le rituel [dans *Le Petit Köchel*] n'a pas gagné en valeur symbolique, il n'a fait que s'appauvrir, que se désagréger, soumis à une entropie qui n'a rien de salvateur<sup>54</sup> ». En effet, les événements de cette sordide histoire sont aspirés dans l'enfer du *retour*, une ligne de force omniprésente dans l'œuvre de Chaurette, comme nous avons pu le constater jusqu'ici. Dans *Le Petit Köchel*, la répétition du retour impose « une réflexion sur la pérennité d'une œuvre de création<sup>55</sup> ». Elle dépasse le régime thématique en devenant plutôt le « principe fondateur<sup>56</sup> » du drame mis en scène. On y retrouve un monde musical basé sur la répétition acharnée d'une même sonate par les sœurs Motherwell :

Nous avons consacré notre vie à cela : répéter. Nous avons vécu grâce à cela. Répéter. Si j'additionne les jours de notre vie et je les multiplie par le nombre de fois que nous avons répété notre sonate en si bémol, cela fait plus d'un million d'exécutions, c'est beaucoup, un million, c'est un nombre qui donne aisément le vertige. (LPK, p. 15)

Mais le si bémol n'évoque pas seulement une sonate, mais surtout un repère essentiel, pas tant celui d'une touche sur un clavier qu'une consigne formulée à voix haute afin de rappeler à l'ordre les quatre sœurs : « LILI. Retour en si bémol. Ce que tu avais dit tout d'abord » (LPK, p. 11). Au cœur de ce cercle féminin, la répétition passe à un autre niveau dès lors que le fils quérulent fait de cette maison un espace de réclusion cérémoniel – semblable à la cellule psychiatrique de Charles Charles – afin de procéder à son sacrifice qui devra être répété encore et à jamais<sup>57</sup>. Mais en l'absence du « texte d'origine » – aussi lacunaire que les fragments de la lettre de Toni van Saikin –, le quatuor d'interprètes maternelles n'offre qu'une interprétation truffée d'erreurs d'inattention, d'oublis, de redites,

<sup>54</sup> Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin », *loc. cit.*, p. 53.

<sup>55</sup> Lucie Robert, « Cryptes et révélations », *Voix et Images*, vol. 27, no 2, « La sociabilité littéraire », hiver 2002, p. 356.

<sup>56</sup> Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin », *loc. cit.*, p. 41.

<sup>57</sup> « ANNE. [...] Il disait que si l'on peut répéter Mozart jour après jour, on peut aussi bien rejouer la mort d'un enfant tous les soirs » (LPK, p. 50). Le sacrifice de l'enfant n'est pas sans évoquer l'immolation d'Astyanax dans *Provincetown Playhouse*. Nous reconnaissons en cet enfant « l'idéal neptunien mis à jour par la conscience dont rêvait Charles Charles ». Julie Tremblay, « Le texte autophage », *op. cit.*, p. 99. Notons toutefois que dans *Le Petit Köchel*, l'immolé est l'auteur du projet de commémoration, dont la perpétuité est assurée, tandis que Charles Charles, lui, se représente par l'enfant qu'il sacrifie sur scène.

de maladresses, de répliques improvisées, au point de profaner le rituel funéraire<sup>58</sup>. Comme de fait, dans la maison des Motherwell, « l'air est impur » (LPK, p. 12), même qu'il n'a jamais cessé d'être impur : « Comme si cette puanteur était là, physique, depuis toujours », déclare Anne Brunswick. « S'il est vrai que l'humanité résulte de la fermentation des molécules poisseuses, il semble que cette odeur en était une, je crois bien, de l'origine des temps » (LPK, p. 18). Dans cette maison où l'atteinte de la perfection musicale est de mise, les deux pianistes répètent pourtant dans une atmosphère corrompue. Plus loin, Irène ne manque pas de noter ce climat de discordance et de tensions malsaines qui émane de la demeure des musiciennes :

LILI. Il y a de l'harmonie entre Cécile et moi.

IRÈNE. Qu'est-ce que le mot "harmonie" veut dire dans le tas négligé de cette maison? Ce remugle. Cette atmosphère d'avant toute origine, cette permanence préalable aux ténèbres (LPK, p. 25).

Ce passage devient particulièrement intéressant en ceci que l'impureté s'associe non seulement à l'idée de retour à l'état premier, mais aussi à celle du retour à l'*intérieur* de cet état, ce qu'évoque le « remugle », signifiant une « odeur désagréable de moisi, de renfermé<sup>59</sup> ». Cette image donne une bonne idée de l'inconfort qui règne dans la maison des Motherwell. À première vue, c'est la tuyauterie au sous-sol qui cause problème :

CÉCILE. Un défaut de plomberie occasionne une déviation des écoulements...

IRÈNE. Quoi?

CÉCILE. Et les eaux de renvoi, qui stagnent sur le ciment, font que l'odeur de charogne est encore plus insupportable. L'on étouffe et l'on patauge.

IRÈNE. Plomberie défectueuse? Quand m'a-t-on informée de cela?

CÉCILE. Je vous le dis ce soir.

<sup>58</sup> « Les personnages eux-mêmes des quatre sœurs sont des doubles, puisque leurs rôles sont joués par des doublures. [...] Elles restent anonymes, leur présence révélée uniquement par les erreurs qu'elles accumulent, les répliques qu'elles oublient ou les improvisations qu'elles se permettent ». Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin », *loc. cit.*, p. 36-37.

<sup>59</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert/VUEF, 2010, p. 2187.



IRÈNE. Depuis quand?

CÉCILE. Est-ce que je le sais? Je viens tout juste de le constater (LPK, p. 26).

Tandis que personne ne sait depuis quand persiste ce problème d'inondation, on ne sait pas, non plus, depuis quand se répète ce rituel. Si la pianiste informe Irène du problème ce soir-là et qu'elle lui répète qu'elle vient de le remarquer lors de chaque rituel, c'est l'inondation qui se réinitialise aussi. Car cette Cécile, comme les autres, joue son rôle d'interprète. Conséquence d'un *retour* des eaux de *renvoi*, l'inondation sévit tout à fait dans un espace-temps paradoxal « d'avant toute origine ». Alors que « rien n'est plus propice à la décomposition des cadavres que l'humidité dépourvue d'aération » (LPK, p. 34) », de l'antre du fils s'échappe, pour comble de malheur, l'odeur des restes putrescents des jumelles Heifetz, violonistes de Concertgebouw que les mères ont donné au fils « en guise d'offrande, et de nourriture » (LPK, p. 43). En fait, la puanteur gagne son intensité à travers la volonté d'un fils cannibale qui, « retranché dans sa forteresse nauséabonde » (LPK, p. 33), dévore celles qui se plient à ses exigences. Qu'elles soient violonistes ou pianistes, il ingère ces figures d'interprète. Les tenant captives à tout jamais de son rituel infernal, il se pose comme leur ultime bourreau, auteur d'un cauchemar sans fin.

L'impression de retour à l'état primordial est soulevée dès les premiers moments de la pièce :

CÉCILE. Dieu. Dieu a créé l'humanité. L'humanité n'est pas sortie d'un œuf. "Il y eut un soir, il y eut un matin..."

ANNE. Par voie de métaphore. Pour le spectacle cosmique, pour l'origine, pour justifier la création de nos yeux, de nos oreilles, son et lumière, tout cela issu du chaos et du néant, mais je pose la question : et notre odorat? Cette puanteur, je vous le dis, cette odeur de restes humains, c'était peut-être un acte de Dieu. (LPK, p. 18)

Ce renvoi métaphorique aux origines cosmogoniques place le fils au rang de créateur suprême, dont le geste premier, l'ingestion de corps humains, symboles de l'interprète, déclenche une perversion qui s'implante dans la maison des Motherwell, et l'odeur putride en est le symptôme par excellence. Tirant sans doute son idéologie du théâtre ou de la musique, l'enfant déifié réclame un rituel contraignant ses interprètes à rejouer sa terrible histoire, à s'enfermer dans un espace-temps par lequel tout a commencé, comme dans un œuf duquel a

jailli l'univers<sup>60</sup>. Aussi est-il interdit de laisser entrer des étrangers dans cette maison maudite, pas même les enfants qui sonnent aux portes en ce soir d'Halloween. « Et si, au lieu d'un enfant déguisé », prévient Cécile, « ce devait être quelqu'un d'autre, muni d'un mandat, quelqu'un dont la présence, et le flair, risqueraient fort d'aggraver la menace qui place sur [leur] monde musical? » (LPK, p. 33) Le rituel ne doit connaître aucune fuite afin de conserver sa force primitive, sa pureté. Mais, bien évidemment, la coquille de la maison se fissure : « l'odeur qui s'insinue jusque sur le perron » (LPK, p. 11) témoigne de l'ampleur de la décomposition qui empeste les lieux, sous l'action d'un rituel insensé, hors de contrôle, à la fois replié sur lui-même et nécessairement ouvert à l'interprétation. Il n'est ainsi d'aucun hasard si Lili et Cécile « confond[ent] volonté divine et odeur de charogne » (LPK, p. 19). En réalité, les quatre femmes sont toutes prisonnières d'un espace ovulaire atemporel exigeant un principe de répétition sacré, mais si excessif qu'il pourrit de l'intérieur, de telle sorte qu'elles sont tout aussi prisonnières du remugle de mots dont elles sont dépositaires. C'est qu'au centre de cet œuf se trouve un embryon, un fils mal-aimé qui ne s'épanouit que dans l'impureté aqueuse<sup>61</sup>, que dans les emmêlements morbides de l'humide et de l'organique : « il déambule dans les quartiers sombres, où les Grecs font étalage de leur viande, dans l'humidité torride, et l'odeur moisie du lait, de la sueur, et de la charogne. Il y a dans cette permanence un état qui le rassure » (LPK, p. 39). Cette dernière formulation est d'ailleurs reprise par Cécile pour expliquer le rapport du fils à la création : « Il innove chaque jour une chose qu'il a déjà innovée la veille. Il y a dans cette répétition conforme un état qui le rassure. Il ne supporte pas l'aboutissement. Il n'est tranquille que dans le recommencement

---

<sup>60</sup> D'après le philosophe Peter Sloterdijk, « avec sa symétrie magique et sa forme quintessentielle, l'œuf, depuis les jours des créations néolithiques du monde, avait servi de symbole primaire de la création du monde à partir du chaos. On pouvait, grâce à lui, présenter avec une évidence relevant de la pensée élémentaire le fait que les créations par naissance constituent toujours une pièce en deux actes : d'abord la production de l'œuf par une puissance maternelle, ensuite la libération de la créature vivante par elle-même, à partir de ses enveloppes ou coquille initiales. L'œuf est ainsi un symbole qui apprend, à partir de soi-même, à penser à la fois la forme qui protège et son éclatement. L'origine ne serait pas ce qu'elle est si ce qui jaillit d'elle n'acquiesçait pas sa liberté ». Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2003 [1998], p. 352.

<sup>61</sup> « [...] l'impureté, au regard de l'inconscient, est toujours multiple, foisonnante; elle a une nocivité polyvalente. Dès lors, on comprendra que l'eau impure puisse être accusée de tous les méfaits ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 189. Du reste, « l'eau pure et l'eau impure ne sont plus seulement pensées comme des substances, elles sont pensées comme des forces », marquées d'une volonté première, centrale, de laquelle « rayonne l'action substantielle ». *Ibid.*, p. 195.

perpétuel » (*Id.*). Cette vision des choses revalorise la fermentation en tant que perversion latente de la matière enroulée sur elle-même, baignant à jamais dans l'écoulement des eaux noires maternelles. Le rituel meurt sans cesse dans l'œuf, à la reprise de son principe embryonnaire pourrissant depuis la nuit des temps. Effectivement, la répétition du texte d'origine ne peut que subir l'erreur, la variante, la transformation, et tout porte à croire que cela correspond, en un sens, à la volonté vindicative du fils oublié, du moment que ce pourrissement contribue à mythifier son existence.

### 2.3.1 Les entrailles maternelles

Les eaux usées se déversant dans la cave relèvent d'une logique de la primordialité. Moins cataclysmique que le déluge de *Fragments d'une lettre d'adieu*, cette inondation, à la fois impure et corrosive, n'en demeure pas moins signifiante sur le plan disséminal, notamment parce qu'elle corrompt l'espace fermé de la cave, cet « être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs<sup>62</sup> ». Jamais révélé au spectateur du *Petit Köchel*, ce lieu d'obscurité, caché, est l'endroit tout désigné pour que le fils, qui n'aurait pas dû naître de l'une ou l'autre de ces musiciennes chastes, oriente son plan de vengeance sous l'enseigne de la réitération afin de renaître à la place de Mozart. Dans ce refuge, il enclenche son déraisonnable projet de renaissance (lors du dernier jour d'octobre, lorsque les morts reviennent à la vie), afin d'effacer les traces de cette vie entière consacrée à son rival :

CÉCILE. [...] Des boîtes d'archives sont en train de pourrir. Des procès-verbaux, des actes notariés, et des partitions de musique. Nous devrions faire un tri, afin de récupérer nos souvenirs. Au fait, sur le dessus d'une de ces boîtes, je ne t'ai pas dit? J'ai retrouvé notre *Petit Köchel*. » (LPK, p. 34)

Bien que Cécile parle ici de l'inventaire abrégé de von Köchel, cette mention n'est pas sans évoquer deux textes à la fois, dont le sens se désagrège et fermente sous l'effet de la parole réitérée : le texte musical de Mozart, décrié par l'enfant, et la pièce même de Chaurette. C'est qu'avec cette histoire ritualisée, les quatre interprètes en scène ont à

<sup>62</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

composer avec une matière textuelle, non seulement absente, mais surtout indéfiniment ruminée par l'imaginaire commémoratif de toutes ces fausses mères qui ont rejoué la messe funèbre depuis son début, et dont le jeu, inévitablement faillible, en renouvelle toujours le sens. « Nous parlons toutes avec les mots d'une langue délétère », déclare Irène (LPK, p. 40). La répétition en tant que résurrection de Mozart n'est plus : place à celle du fils invisible, dont on a tu l'origine biologique. La mémorisation de son drame, comme intégration du texte en soi, s'illustre par l'ingestion symbolique de son corps à la fin de chaque cérémonie<sup>63</sup> : il faut en décomposer la figure (son être, son souvenir) avant d'en retransmettre l'essence, la musique, la voix. De la même manière, les eaux de renvoi, en mode retour, désagrègent les restes des sœurs Heifetz (figures de l'être) tout comme les documents entreposés (figures du souvenir). De telles eaux corrosives forment, d'un certain point de vue, l'acide gastrique de la demeure des sœurs Motherwell, le sous-sol faisant office d'estomac. Il n'y a pas que rupture des tuyaux (ou boyaux) dans le ventre de la maison, mais aussi rupture du processus de consommation d'une matière signifiante pervertie (le texte d'origine représentant la chair du fils), ce pourquoi nous dirons que l'écoulement diluvial des eaux noires met en lumière le dérèglement profanateur du corps maternel. La cave accueille l'inondation tout comme les structures latentes du foyer maternel<sup>64</sup> accueillent l'abyme du retour, de la répétition, donc de la reproduction, ce qui souille par le fait même les entrailles, autant intestins qu'organe reproducteur en puissance<sup>65</sup>, communes à ces quatre sœurs « siamoises d'éternité » (LPK, p. 49). Elles constituent une seule et même figure de fécondité pseudo-biologique, rongée par l'impur retour qui prolifère en elle et hors d'elle-même. Comme la maison, les mères sont

---

<sup>63</sup> La ré-ingestion du corps de l'enfant, se substituant à l'œuvre de Mozart, se symbolise en fait par la combustion de l'une des pages du livret des mères carnivores (LPK, p. 51), car l'estomac, organe corrosif, constitue le centre de la combustion des matières chez l'être humain.

<sup>64</sup> D'après Bachelard, qui associe les structures de la demeure aux états d'âme de l'homme, si le grenier correspond à l'élévation spirituelle, la cave renvoie à son inconscient. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>65</sup> « Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature, est aussi indicatif d'un double dégoût et d'une double morale : celle de l'abstinence et celle de la chasteté ». Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 131. Puisque l'une des sœurs a rompu le contrat d'exclusivité qui les liait en donnant naissance, elles ont toutes été entraînées dans un gouffre sans fin de la reproduction maternelle digestive et régurgitive.



une figure protectrice gestante<sup>66</sup> qui s'emballe, se détraque, se fissure, laissant s'échapper cette odeur de « tas négligé », un « remugle » que l'amour maternel ne peut adoucir. Sans doute n'est-il d'aucun hasard si la sonorité de ce terme, comme venu d'un autre monde, fait étrangement penser à celles du remous et de la gueule, à l'imagerie du déluge vicié du renvoi, de la régurgitation.

L'espace de la cavité maternelle devient un endroit de prédilection pour l'enfant-démiurge. Ce petit monstre s'y réfugie afin d'enclencher un rituel vengeur phagocytant sa propre matière, sa propre substance, son principe reproducteur, pour ainsi renaître à jamais. Se déploie alors tout un univers replié sur sa propre souillure originelle, où le refoulement des eaux usées, charriant les impurs résidus d'un Même cadavérique, s'abat telle la catastrophe diluviale déferlant *ad vitam aeternam* de la bouche d'un quatuor instable, enceint du même opprobre. Ce désastre est cristallisé par le texte d'origine sacralisé, une matière textuelle empreinte de ressentiment à faire revivre, mais qui pourrit et s'enfonce dans sa propre matière devenue charogne, ce qui, paradoxalement, l'anime, la ravive ou, du moins, en renforce le mystère. Porté par des voix maternelles vacillantes, ce mouvement, au fond, n'implique pas tant une dégénérescence qu'une régénérescence circonvolutive de l'origine au sein de son propre environnement fondateur, obscurci puisque emporté *en lui-même*. Car, dans le ventre des mères du *Petit Köchel* fermentent sans fin les sédiments mémoriaux d'un fils maudit que ressuscite un rituel *mythogénétique* fécond, mais poussé à son paroxysme.

### 2.3.2 L'orage intérieur et *Ce qui meurt en dernier*

Pour terminer ce chapitre, jetons un coup d'œil à la plus récente création de Normand Chaurette. S'inspirant d'une certaine Martha von Geschwitz, personnage tragique de second plan de l'opéra *Lulu* de Frank Wedekind, le dramaturge cherche à mettre au jour la

<sup>66</sup> Si « la maison natale est plus qu'un corps de logis, [qu']elle est un corps de songes » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1957, p. 33), celle des Motherwell trouve déjà tout son sens métaphorique grâce à ce patronyme qu'on peut traduire par « Mère-puits ». Ce rapprochement expose la nature nourricière de la mère, puisque le puits est cette excavation qui s'enfonce jusqu'aux eaux souterraines qu'on ne voit pas, comme l'enfant, et dont le retour à la surface est source de vie. Cet attachement à la figure nourricière caractérise le théâtre chaurettien à cette période, comme nous le verrons dans le chapitre trois.

fulgurance de la nature de cet être, assimilable aux forces de l'eau nocturne : « un rôle bref, mais éblouissant comme une cascade en pleine nuit sous un grand jet lunaire<sup>67</sup> ». L'imaginaire du déversement frappe de nouveau dans *Ce qui meurt en dernier*, mais cette fois grâce à la figuration de la pluie orageuse. L'eau y prend les traits d'une menace sinistre insidieuse qui s'infiltré comme un fantôme dans la sphère de l'intime :

La pluie faisait un battement régulier, comme un millier de marteaux sur un xylophone détrempe. Par moments, elle pouvait donner l'impression de s'intensifier comme pour redoubler de force, mais ce n'était qu'une impression, bien qu'aussi vive que la présence de l'homme immobile à quelque pas derrière elle, qui avait dû s'introduire par Dieu sait où (CQMD, p. 10).

Dans l'attente du retour du célèbre assassin des rues de Londres de 1888, Martha rêve au son d'une musique persistante, de « ce battement de la pluie qui avait paru s'intensifier quelques secondes pour cracher à l'intérieur de la salle déjà comble d'humidité l'homme à l'imperméable luisant comme la nuit qui collait à sa peau » (*Id.*). Figure glauque dont l'apparence épouse le temps pluvieux et se fond dans les ténèbres, Jack l'Éventreur n'est qu'une sombre impression de présence intérieure et antérieure<sup>68</sup>. Cette pièce, « texte pour une seule voix féminine<sup>69</sup> », nage dans l'incertitude, partagée entre la fiction d'un *short story* d'horreur que lit Martha et la réalité de cette dernière. Dans ce huis clos où s'embrouillent le réel et la fiction, le mortel et le charnel, c'est l'odeur mêlée de renfermé, d'humidité et de chair (un remugle, dirait Irène Brunswick) qui s'impose, comme l'évoque l'auteur :

il pleut, des odeurs d'humanités parvenues d'un matelas dans une maison close s'intègrent aux phrases bon marché d'un *short story* destiné à procurer des

<sup>67</sup> Normand Chaurette, « Avant-propos », *Ce qui meurt en dernier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2010, p. 5.

<sup>68</sup> « La vérité », lance Martha au tueur en série, « c'est que vous pénétrez dans la demeure après vous être insinué dans l'*esprit* de la demeure, et cela commence disons quatorze jours avant l'heure du crime » (CQMD, p. 22), c'est-à-dire lors de la nouvelle lune.

<sup>69</sup> Car « toute l'entreprise a été imaginée pour que la comédienne de ce spectacle soit à la fois le livre, la lectrice et le personnage du livre que la lectrice est en train de lire ». *Ibid.*, p. 6. Dans sa critique de la pièce présentée en janvier 2008, Gilbert David note avec justesse que cette pièce est un « soliloque qui a comme foyer mental la figure de Martha, écartelée entre sa volonté d'en finir et sa peur de mourir, alors que la figure sinistre de Jack l'Éventreur se construit en elle comme l'ultime interlocuteur de son existence en apnée ». Gilbert David, « Espace mental et espace-monde », *Spirale*, no 221, juillet-août 2008, p. 44.

sensations fortes aux imaginations fébriles. La solitude règne en maître dans l'espace entièrement dédié au sexe et à la mort<sup>70</sup>.

Les odeurs d'une « humidité si malsaine » de la ville (CQMD, p. 38) sont le véhicule de réminiscences, d'impressions et de fantasmes, dont les effluves qui s'en exhalent sont celles d'un repli sur soi. Amère de ses défaites professionnelles et relationnelles (« Je suis la grande effacée de tous les documents publics, y compris ceux qui pourraient attester de ma déchéance » [CQMD, p. 21]), Martha von Geschwitz ne recompose son identité qu'à travers l'affliction des autres, notamment des possibles victimes de l'Éventreur : « Nous sommes là, tantôt veuves, tantôt laissées-pour-compte, le plus souvent maussades, car nous avons choisi de façon plus ou moins délibérée un chemin contraire à nos aspirations » (CQMD, p.19). Le manque qui torture ces femmes est imposant, et la nature contre-générative de Martha le montre bien : « Si vous saviez la somme des manques qui me composent, et chaque manque engendre des enfants-manques, des familles entières de manques, une légion qui me décourage » (CQMD, p. 26). Au même titre que le quatuor de sœurs du *Petit Köchel*, elle est une seule et même force résiduelle *plurilocutrice*, dont l'identité propre se désagrège entre narration et fiction.

Prisonnière de sa fonction reproductrice, sa parole, en l'absence de sens, de réponses, de certitudes, tourne à vide. Son univers tend vers l'effondrement, tout comme sa maison : « Le bâtiment avait connu son lot de ravages. Whitechapel était réputé pour son sol friable près de la Tamise. Il y avait eu des affaissements » (CQMD, p. 9). En fait, en désirant se livrer au rituel meurtrier de Jack (qui ne venait même pas pour elle, mais pour Lulu, sa désirable colocataire), Martha devient, comme toutes les autres (dont les quatre sœurs musiciennes), dépossédée de son existence autant que de son corps reproducteur. Suivant les conjonctions et les oppositions lunaires, les meurtres ritualisés de Jack l'Éventreur, qui choisit généralement des femmes d'âge mûr (CQMD, p. 21), traduisent la mort de la fécondité féminine. Chaque fois, l'assassin ranime l'ultime déluge intérieur du cycle reproducteur<sup>71</sup>, et

<sup>70</sup> « Comme dans un rêve où les figures sont interchangeable, l'idée de la mort et l'idée de la jouissance finissent par être une seule et même idée. » Normand Chaurette, « Mot de l'auteur », *Ce qui meurt en dernier*, programme, Espace Go, 2008, f. 7.

<sup>71</sup> Car « les eaux sont liées à la lune parce que leur archétype est menstruel, quant au rôle fécondant des eaux comme de la lune, il n'est qu'un effet secondaire de cette motivation primordiale ».

son infiltration orageuse dans la demeure de ses victimes l'illustre bien. Possédant « les oreilles d'une journée pesante, qui entend les orages de partout<sup>72</sup> » (CQMD, p. 35), Martha s'abandonne à cette impénétrable et monstrueuse figure de mort et de terreur<sup>73</sup> qui inonde et contamine les diverses strates de réalité (dé)composant son identité, où s'affrontent désirs charnels et désirs funestes, mais où s'amoncellent, au final, d'intimes incomplétudes.

Gaston Bachelard affirme que « sans [la maison], l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain<sup>74</sup> ». Seulement, lorsque le déluge sévit à l'intérieur même de ce « corps et âme », de ce « premier monde » maternel, causant la dérive de soi dans un éparpillement d'incohérences, de manques et de vides, comme le montrent *Le Petit Köchel* et *Ce qui meurt en dernier*, il semble que la maison, en tant qu'espace matriciel, perd de facto sa fonction stabilisatrice. Éventrée de ses sentiments d'amour et de tendresse, elle repose sur un déséquilibre traduisant les risques de vouloir s'inscrire dans le régime de l'unicité existentielle. Car, pendant ce temps, ses infrastructures – comme celles de l'être reproducteur – se corrompent, se fragilisent, sous l'effet du renvoi des eaux caustiques qui rongent la matière de l'intérieur. Et de cette substance ruminée fermente et s'épanche un

---

Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 110. D'ailleurs, la colocataire de Martha, à la différence de cette dernière, n'est en rien soumise à son cycle reproducteur : « Elle a son propre calendrier lunaire. En vertu duquel il n'y a jamais d'hémorragies. Ce soir, il n'y a que les égouts qui débordent » (CQMD, p. 27). Il nous semble alors qu'en symbolisant la dégradation de la fécondité féminine, le rituel de l'Éventreur (ce surnom prend tout son sens) motive les terreurs internes qui animent l'imaginaire de Martha, la disposent à la figuration de sa dégénérescence interne.

<sup>72</sup> Bien que l'assassin stipule, à la toute fin, que la pleine lune en Taureau éclaire la nuit, sa victime le nie totalement, soutenant qu'il « tombe des clous » (CQMD, p. 40).

<sup>73</sup> Le manteau de pluie contribue à cette impression : « Jack retirait son imperméable avec presque autant de minutie qu'un dragon d'eau aurait mis à s'extirper de son manteau d'écailles » (CQMD, p. 14). Selon Durand, « il semble que le Dragon existe, psychologiquement parlant, comme porté par les schèmes et les archétypes de la bête, de la nuit et de l'eau combinées. [...] L'imagination semble construire l'archétype du Dragon ou du Sphinx à partir des terreurs fragmentaires, des dégoûts, des frayeurs, des répulsions instinctives comme expérimentées ». Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 106. Cet intrus, qui, peut-être, n'est même pas Jack l'Éventreur (CQMD, p. 35), devient une sombre figure hydrique impénétrable, qui ne se forment qu'à partir des terreurs, dégoûts et défaites qui ébranlent Martha. « Comment sa mémoire avait-elle pu transformer en une image aussi séduisante tant d'éléments qui inspirent de la répulsion? », demande d'ailleurs la Narratrice (CQMD, p. 16).

<sup>74</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.



« manque à dire » (qu'il s'agisse d'un mythique texte d'origine ou d'une identité lacunaire), symptôme d'un penchant claustrophilique marqué pour le retour au Même, ou plutôt pour ce qui en reste.

## 2.4 Conclusion partielle

Si la réactualisation du vestige relève de la dissémination, comme l'entend Jacques Derrida<sup>75</sup>, c'est bien ce que montrent les tumultueuses eaux diluviennes de Normand Chaurette. En effet, inscrit dans la continuité de la figuration des eaux liminales, *Fragments d'une lettre d'adieu* creuse l'idée et ouvre la voie à l'imaginaire figural des transformations, où s'appliquent les principes défiguraux et transfiguraux de renouvellement, de fragilisation, d'éparpillement et de prolifération. À partir de cette pièce marquante, le rapport de proximité et de perception entre l'être et l'eau se radicalise : l'un et l'autre se sont interpénétrés, tant de l'extérieur que de l'intérieur, dans des circonstances qui ne se racontent pas sans sombrer dans les mêmes mouvements perturbateurs, sans se perdre à jamais dans l'infinie morphogénèse (ou mythogénèse) que l'eau disséminatrice provoque.

Les figures torrentielles de ce théâtre accusent un malaise profond devant l'indicible, une impuissance devant les ravages du déluge. En fait, l'esthétique chauretteenne s'articule, à plusieurs reprises, autour de la résurgence d'êtres éparpillés, dont les traces sont les restes d'une rencontre aquatique aussi bien dégénératrice que régénératrice, fragilisant tout repère, toute certitude. Les cas les plus probants – du moins, les plus révélateurs de l'intensité des eaux disséminales – nous semblent ceux de Toni van Saikin et du fils cannibale du *Petit Köchel*. Dans le premier cas, un homme meurt lors d'un improbable et interminable déluge, un événement à la fois tragique et incongru qui remet en cause l'exactitude des mots, du savoir et de la réalité qu'on cherche à dominer, à défaut de pouvoir décoder la blanche parole de l'eau. Dans le second, on retrouve plutôt le rite funèbre qui se corrompt autant que

---

<sup>75</sup> « Toutes les oppositions qui tiennent à la distinction entre l'originnaire et le dérivé, le simple et la répétition, le premier et le second, etc., perdent leur pertinence dès lors que tout "commence" par suivre le vestige. C'est-à-dire une certaine répétition ou texte. » Jacques Derrida, *La Dissémination*, op. cit., p. 367.

l'épanchement d'eaux usées déprave les fondements d'un monde aliénant. Les motifs d'origine et de finalité entrent mutuellement en état de pourrissement dans l'enfermement ovulaire : ils s'avalent et se digèrent l'un l'autre, à l'instar du fils qui a dévoré deux jumelles interprètes pour mieux être lui-même dévoré par les interprètes de sa sinistre musique funéraire. Dans une pièce comme dans l'autre, on retrouve un créateur mis à mort qui n'a laissé derrière lui qu'un silence trouble, un message obscur dont la matière s'est décomposée dans des eaux atemporelles et qui se recompose par des paroles rapportées imprécises. Le sens de la parole suit ainsi une trajectoire essentiellement et indéfiniment ramifiée, comme pour embrasser l'immanence entropique de ces eaux indomptables, qui défient toute permanence en rénovant sans répit le monde et ses composantes. La disparition de la figure créatrice se comprend alors peut-être comme une métaphore de l'équilibre vital de la création, comme en parle Charles Mauron :

Nous ne durons que dans la mesure où nous créons. Organismes, institutions, œuvres d'art, pensées, s'usent, perdent de leur pouvoir et de leur force d'exemple; le milieu se détériore sans cesse, le déjà créé croule. De là vient que les hommes tendus vers le nouveau, ceux en qui la recherche tourmente, ceux en qui jaillissent l'esprit et la vie, loin de constituer un luxe pour la société, sont absolument nécessaires à son équilibre. De façon générale, sans « évolution créatrice », tout ce que nous aimons sombrerait très rapidement<sup>76</sup>.

Nous retrouvons ainsi, dans l'imaginaire hydrophile de Chaurette, des torrents qui, se déversant comme depuis toute origine, procurent à ces univers le lyrisme silencieux et amoureux de la force primordiale, une sonorité aussi pure et prégnante qu'un bruit blanc. Associable aux effets et mouvances de la dissémination, la figuration des eaux torrentielles ou diluviales se répercute ainsi dans les témoignages alambiqués d'un septuor de scientifiques contradictoires, dans la parole fermentée d'un quatuor de fausses mères (qui faussent la partition), de même qu'à travers les voix étouffées des solistes oubliées que sont Anne Dexter et Martha von Geschwitz. Voilà tous des êtres prisonniers d'un savoir effrité, et cet effritement, inexplicable, les confronte aux écueils inhérents à la réinterprétation (tant sur le plan cognitif que performatif) d'une intolérable – mais ô combien désirable – incohérence du passé. Porteurs d'un mystère inconstant qui échappe au raisonnement, ces personnages réinventent des univers tout aussi opaques, échafaudés sous une logique de l'instable, du

---

<sup>76</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 150.

devenir, de l'érosion-sédimentation qui façonne sans fin les irrégularités de l'existence. Ils sont entraînés dans le « mouvement paradoxal qui nous pousse à prendre le parti du non-sens, à épouser la prolifération de la vie, à aimer ce qui nous use, nous détruit et nous fait divaguer<sup>77</sup> ». Qu'elles soient de l'ordre de l'incommensurable ou de l'intime (ou des deux), les figures hydriques de dissémination, qui animent la parole mémorielle, participent d'une énergie morphogénétique qui fait du monde et de l'être, de l'extérieur comme de l'intérieur, des réalités changeantes, troubles, diffuses et fragiles, des réalités toujours étrangères à elles-mêmes, car toujours faites des restes de l'un et de l'autre.

---

<sup>77</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 275.

### CHAPITRE 3

#### FIGURES HYDRIQUES DE PLÉNITUDE

À la lumière de l'activité figurale liée aux puissances liminales ou disséminales des eaux chaurettiennes, nous nous sommes rapproché, par la force des choses, d'un horizon où se problématisent et s'intensifient les tensions entre l'acte créateur et le sens. Cette dramaturgie nous fait entrer dans des univers multiformes, aussi hybrides qu'instables, déterminés notamment par la figuration de l'eau spéculaire et de l'eau diluvienne. Brouillant toute origine et tout repère, ces figures hydriques singulières font montre du dynamisme d'indifférenciation agissant entre l'élément thalassal et les personnages, qui en absorbent et en amplifient les résonances traumatiques par la parole. Dans l'espoir de trouver réponse à leur malheur, ils demeurent les éternelles proies de l'eau de leurs souvenirs, et de laquelle prend forme tout un monde d'apparences, de variations et de transformations. Captifs de cette inconstance, ils se replient sur la redéfinition de leur identité, en quête d'une grandeur qui leur échappe. Et si ce dernier motif se rattache au rite de passage ou à la morphogenèse de la matière, c'est que la transformation d'un objet ou d'un sujet, le passage d'un état à un autre ou l'instauration d'un nouvel ordre, témoignent à l'évidence d'un désir ou d'une nécessité de *(re)produire* quelque chose de nouveau, de créer, ce que rendent largement possible l'eau et ses figures. Selon Mauron, le rapprochement ontologique entre l'être et l'eau met en lumière le travail intime de l'inconscient, des rêveries humaines : « Nous admettrons pour nous comme allant quasi de soi que la circulation des eaux sur notre terre visible a pour analogue et pour sens celle du songe dans notre vie intérieure. Mais qu'est-ce que le songe ? La vie des possibles<sup>1</sup> ». Nous avons retrouvé jusqu'à présent la fécondité de cette vie des possibles représentée sous bien des aspects dans le théâtre de Normand Chaurette, regroupés au sein de structures liminales et disséminales que l'eau figurée contribue à mettre en forme. Et pourtant, un troisième type de figuration de l'eau s'impose dans son théâtre, s'attachant

---

<sup>1</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 201.



foncièrement à un principe fondateur de création, un principe d'actualisation des possibles : celui de la plénitude.

Nous avons déjà abordé cette idée de plénitude hydrique – mais sans trop nous y arrêter –, lorsque nous avons parlé de pleine lune, présence récurrente dans l'imaginaire de cette dramaturgie. Outre ses associations aux rythmes cosmiques et à la dimension funeste de l'eau, la lune inspire aussi des rêveries de maternité et de fertilité, favorables aux fantasmes ophéliques de retour à la genèse et de renaissance. *Provincetown Playhouse* et *La Société de Métis* en présentent des cas probants. Plein, le disque lunaire évoque l'accomplissement de la gestation. Et la puissance matricielle de ce phénomène va jusqu'à se corrompre sous l'effet des eaux viciées du *Petit Köchel* et de *Ce qui meurt en dernier*. On retrouve ainsi dans cette dramaturgie, depuis ses débuts, ce fantasme de retour au mode reproducteur, à l'embryon, à l'origine en devenir. Le sac amniotique que Charles Charles perfore de dix-neuf coups de couteau sur scène, par exemple, symbolise une (re)naissance qui réinvente obsessivement l'origine<sup>2</sup>. Il y a donc fort à parier qu'à la différence des figures hydriques de marge et de prolifération, la figuration des eaux de plénitude nous renseigne précisément – et peut-être plus encore – sur l'importance du moment gestationnel dans ce théâtre sur la création. C'est donc sous cette perspective que nous comptons boucler la boucle de notre étude, soit de manière à examiner, en ses principes mêmes, l'agentivité figurale des eaux génératrices dans l'œuvre du dramaturge.

D'autres textes de Chaurette nous semblent favorables à la compréhension d'un imaginaire de la matrice (comme espace plein et créateur), et ce, grâce à leurs diverses figures de mers, de bassins, de creux, à partir desquelles se forment des tensions entre le sens, ou l'affect, et sa double nécessité de conservation et de reproduction. Dans la première œuvre que nous verrons, *Le Passage de l'Indiana*, c'est la métaphore mystifiante de la copie qui impose sa logique et entraîne les personnages dans un naufrage identitaire insoluble. Dans la seconde, *Stabat Mater II*, l'énigme se cristallise autour de noyades d'adolescentes qui

<sup>2</sup> Et c'est l'image de la matrice utérine qu'emprunte la metteuse en scène Paula de Vasconcelos, dans un entretien avec Stéphane Lépine, pour parler de *Fragments d'une lettre d'adieu* : « Je n'aime pas beaucoup le mot, mais les géologues ont vécu quelque chose comme un *rebirth* : ils sont retournés dans un utérus symbolique et reviennent au monde en partageant un même secret, un même rite initiatique ». Stéphane Lépine, « Normand Chaurette ou l'irruption de l'Autre », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 50.

s'abîment dans la reproduction maternelle. Avec *Le Petit Navire*, pièce marquée par un idéal de blancheur nourricière, ces œuvres posent les principaux jalons d'un imaginaire figural où se répondent l'espace gestant et son embryon. Nous traiterons en fait d'eaux matricielles, ou d'eaux *pleines* (au sens de « en gestation »), ayant reçu la mort d'êtres chers, et dont la charge traumatique (le germe) se canalise sous une force réceptive semblable, opérée par la prise de parole de personnages endeuillés. Fort de nos analyses des manifestations liminales et disséminales des eaux chaurettiennes, nous verrons que les figures hydriques de plénitude caractérisant ces textes insistent moins sur les mouvements entropiques internes qu'elles engendrent que sur leur principe (re)producteur, étant figures de réceptivité.

### 3.1. Le principe de plénitude au cœur de la réception

Alors que la présence du geste créateur dans le théâtre chaurettien n'a rien d'un secret depuis très longtemps, son rapport à la phase et à l'espace gestationnels demeure encore un angle assez peu exploré. La matrice – qui se rapporte toujours en soi à la reproduction, donc à la création de quelque chose de nouveau – nous intéresse particulièrement pour ce qu'elle partage avec l'idée de plénitude, puisqu'elle conditionne la réalisation d'une production possible. Dans son incontournable *The Great Chain of Being*, le chercheur américain Arthur O. Lovejoy réfléchit d'ailleurs à un principe de plénitude pour parler de l'actualisation de ce qui est véritablement possible. Il défend la thèse selon laquelle toute possibilité véritable doit s'actualiser au moins une fois :

[...] not only the thesis that the universe is a *plenum formarum* in which the range of conceivable diversity of *kinds* of living things is exhaustively exemplified, but also any other deductions from the assumption that no genuine possibility can remain unfulfilled, that the extent and abundance of the creation must be as great as the possibility of existence and commensurate with the productive capacity of a "perfect" and inexhaustible Source, and that the world is the better, the more things it contains<sup>3</sup>.

Ce serait selon ce principe d'accomplissement total du possible ou de mise au monde (ou de mise en scène) que l'univers se réalise, se forme, se présente tel qu'il est, et donc que tout

---

<sup>3</sup> Arthur O. Lovejoy, *op. cit.*, p. 52.

s'enchaîne par nécessité de reproduction. En ce sens, cette logique de réalisation peut se comprendre grâce à la dimension génératrice de tout agent matriciel, et le fantasme des eaux de maternité illustre bien cette idée. Mauron discerne en effet une rêverie aquatique de la pensée humaine qui s'attache expressément à cette force fondamentalement reproductrice, lorsqu'il parle d'un

milieu à la fois nourrissant et néfaste, maternel et mortel, d'où l'être individuel émerge et où il baigne jusqu'à l'instant où il s'y redissout. Le souvenir des eaux intra-utérines ne concerne, en somme, qu'un épisode de notre propre vie; mais toute la lignée, sans terme assignable, d'êtres vivants dont nous descendons, depuis le protozoaire flottant au sein des tièdes mers préhistoriques jusqu'aux germes qui directement nous engendrèrent, a connu l'existence et fait l'expérience d'un tel milieu. Le biologiste René Quinton a pu prétendre que la salure et la température de notre sérum sanguin reproduisait [sic] celle des mers anciennes, conservait intact le milieu originel, matrice de toute vie terrestre<sup>4</sup>.

Cette réflexion, comme un écho à la *scala naturæ* de Lovejoy, nous amène à soutenir que l'imaginaire de la création, chez Chaurette, est disposé à la figuration d'une eau de fécondité principielle, à même de conserver le germe d'un effet – sous forme d'affect ou de traumatisme – dont la possibilité de (ré)actualisation devra tôt ou tard s'accomplir et révéler toute sa portée<sup>5</sup>. C'est un investissement métaphorique de la matrice qui obsède certains personnages chaurettiens, dont l'identité se trouve liée à une plénitude double et première : d'abord, celle d'un espace originaire, protecteur et nourricier, qui porte et fait croître le germe; ensuite, celle du germe (d'un être, d'un élément, d'un sens possible en devenir), à la base de toute forme concevable, et qui comme un *plénium*, va se déployer d'après la complétude des données qu'il contient<sup>6</sup>. La thématique chauretienne de l'enfance inachevée (soit en phase liminaire) pourra alors se comprendre par le retour à l'identité fœtale, originaire, dans l'organe reproducteur de la femme, force de plénitude idéalisée, afin d'y trouver un passage salutaire entre conscience et

<sup>4</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 141.

<sup>5</sup> On rejoint ici la position de Kearney en ce qui concerne la base de la figuration : « Figurer le monde [...] veut dire le réaliser en rendant présentes ses possibilités ». Richard Kearney, *op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> Nous suivons la même idée « S'il est vrai que, tant qu'il ne se déploie pas, le concept reste abstrait et stérile, par son déploiement même, il implique fondamentalement un principe de plénitude – plénitude au sens où le germe, ou l'œuf, est un *plénium* qui comprend, enveloppe toute l'information ». Jean-Luc Périllie, « Les premiers philosophes et l'enthousiasme des origines », *Klêsis – Revue philosophique*, no 1.2, « De la philosophie grecque », 2006, en ligne, <<http://www.revue-klesis.org/pdf/Perillie.pdf>>, consulté le 21 mars 2014, p. 1.

inconscience, ou entre présence et absence : « Dès que l'organe féminin de la naissance ne signifie plus seulement l'issue, réelle ou imaginaire, mais est aussi devenu une entrée par laquelle doit passer la quête de l'identité, il se charge de fascinations ambivalentes<sup>7</sup> ».

Jusqu'à présent, nous avons justement examiné, par sa mise en récit éclatée d'imaginaires truffés d'ambivalences et d'impulsions créatrices, une dramaturgie chaurettienne en mode retour qui s'articule immanquablement autour d'un potentiel à sonder, à la jonction du réel et de l'imaginaire. Par conséquent, cette esthétique nécessite, à la base, un travail d'interprétation exigeant pour son public/lecteur devant des objets aussi inhabituels : on doit choisir, on doit concevoir ce qui nous semble possible, y donner sens<sup>8</sup>. L'interprétation constitue, pour ainsi dire, l'accomplissement du sens possible, soit une étape fondamentale de la réception, de la lecture comme de la spectature. Par cette actualisation, le sens prend forme : il se déploie, se crée, se totalise en fonction des conditions de réception du sujet qui cherche à saisir, d'après ses propres expériences et connaissances, les signes et leur potentiel de signification. Qu'elle soit lectorale, spectatorielle ou scénique, l'interprétation du texte, comme production de sens, s'inscrit justement au cœur des préoccupations fondamentales des théoriciens de l'effet et de la réception de l'École de Constance. Pour Hans Robert Jauss,

dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, op. cit., p. 299-300.

<sup>8</sup> « Toutes les pièces de Normand Chaurette présentent en effet des situations énigmatiques dont plusieurs interprétations sont possibles. C'est lorsque le spectateur découvre ces situations ambiguës qu'il doit se mettre au travail. Mais comment interpréter lorsque plusieurs possibilités sont également valables? "Il faut que tu choisisses!", insiste le dramaturge. Si tu choisis, automatiquement tu réduis. Si tu ne choisis pas, tu te perds." » Carrie Loffree, « Normand Chaurette : pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit blanche*, no 55, mars-avril-mai 1994, p. 61.

<sup>9</sup> Hans Robert Jauss, op. cit., p. 44-45.



Cette assertion de Jauss sur le rôle créateur de la réception dans l'histoire de la littérature entre en cohésion avec ce que nous comprenons de la figuration chaurettienne des fantasmes de renaissance ou de retour à une intimité originelle, par le biais du liminal ou du disséminal, ces phénomènes de transformation en chaîne du monde. Il s'agit d'une écriture qui, elle-même, se fonde sur l'aspect canalisateur et actualisant de la réception intertextuelle, en s'appropriant des éléments et des effets étrangers issus du passé, de l'Autre ou d'ailleurs, pour les travestir sous sa plume et, ainsi, poursuivre le travail de la création<sup>10</sup>.

Représentant de la théorie de l'effet, Wolfgang Iser avance, quant à lui, que « le sens devient sens par prégnance : c'est pourquoi les processus constitutifs du sens qui se déroulent au cours de la réception du texte ne peuvent jamais être que des réalisations sélectives du texte<sup>11</sup> ». Autrement dit, la réception rompt avec l'infinitude de possibilités de sens que recèle le texte, puisque la compréhension, lors de l'expérience d'intersubjectivité, entre texte et lecteur, demande de faire un choix, de produire du sens d'après les effets reçus. Selon Iser,

les signaux du texte font apparaître l'élément éveillé dans un horizon de potentialités nouvelles. On découvre ici un point nodal où les signaux du texte et l'activité de la conscience du lecteur se fondent dans un acte productif qui ne peut être réduit à aucun de ses deux composants. Dans la mesure où l'élément évoqué apparaît au croisement de perspectives possibles, il est appréhendé consciemment au sein de son environnement. Pour le lecteur, l'élément et son environnement forment une unité synthétique grâce à laquelle l'élément évoqué à nouveau peut accéder à la conscience en tant qu'élément déjà appréhendé<sup>12</sup>.

Ainsi, la polysémie du texte « ne peut être réalisée dans sa totalité; c'est pourquoi les processus de formation du sens des textes perdent toujours, au cours de la lecture, des possibilités d'actualisation<sup>13</sup> ». Si l'actualisation produit la perte, « le non-actualisé », le deuil, cette absence n'en demeure pas moins une production, ce qui, par la force des choses,

<sup>10</sup> Et comme nous l'avons vu, cette dramaturgie s'attache à la dimension impérissable de l'art, qui s'opère dans ce que Jauss appelle la « chaîne de réceptions ». *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 11. C'est au cours de ce processus interprétatif que la figuration, issue d'une obsession pour un signe particulier, s'active dans l'imaginaire : « *la Figure appartient à la création aussi bien qu'à la réception* et l'on peut dire avec autant de raison qu'on la découvre et/ou qu'on l'invente ». Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, *op. cit.*, p. 136. L'auteur souligne.

<sup>12</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 213.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

la charge, elle aussi, de sens, voire de prégnance. Et c'est à l'aide de cette dialectique que nous étayerons les analyses de ce dernier chapitre. Car nous y retrouverons des figures matricielles assurant une reproduction au-delà de l'imitation sans profondeur : au contraire, ces figures « se porte[nt] du côté du mouvement et de l'émotion, même s'il s'agit d'un deuil et de ses renoncements », et saisissent le passé, volé ou perdu, pour l'ouvrir à « un avenir qui lui donnera une direction vers laquelle tendre<sup>14</sup> », si ce n'est une nouvelle vigueur.

### 3.2 Les passagers du naufrage dans *Le Passage de l'Indiana*

De la foisonnante musicalité jargonneuse de *Fragments d'une lettre d'adieu* à l'enfer intestinal de la répétition du *Petit Köchel*, l'œuvre dramatique de Normand Chaurette devient de façon frappante un lieu où se démultiplie, pendant plus de quinze ans, tout un éventail de jeux de rythmes et d'effets sonores, au cœur d'histoires motivées par la déchirante nécessité du retour. Et si l'on s'en tient aux remarques de Gilles Deleuze ou de Jacques Derrida, le retour au Même n'implique qu'une répétition trompeuse, plus ou moins bien camouflée sous les apparences du semblable, et dont les variations générées créent rythme, sonorité et musicalité. C'est d'ailleurs cette approche qu'ont empruntée Marie-Christine Lesage et Hélène Jacques pour leur lecture respective de la pièce *Le Passage de l'Indiana*<sup>15</sup>. Il nous semble pourtant, en ce qui concerne la figuration de l'eau dans cette pièce, que ses signes reposent essentiellement sur un principe de génération, qu'ils illustrent davantage ce principe que les forces fluctuantes de l'élément liquide. Sous cet angle, nous serons porté à parler de *reproduction*. Du coup, il conviendra, pour lire ainsi cette pièce, que notre analyse s'inspire du domaine bathymétrique (mesure des profondeurs marines), comme le conseille Denis Gougeons, afin d'explorer les profondeurs inconscientes opérantes dans ce texte, là où l'eau constitue un premier berceau<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 62.

<sup>15</sup> Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte », *loc. cit.*; Hélène Jacques, *loc. cit.*

<sup>16</sup> « Cela commence superficiellement par une plongée en apnée, question de découvrir l'étendue du sujet : immense ! Puis on augmente l'autonomie en revêtant l'habit du plongeur : nettement

Cette pièce de théâtre repose de prime abord sur une histoire contentieuse de plagiat opposant deux best-sellers salués par la critique. On assiste à un chassé-croisé plutôt statique au cours duquel s'embrouillent pendant plus d'un mois les deux éditeurs impliqués, Frank Caroubier et Dawn Grisanti, ainsi que leurs auteurs respectifs, Martina North et Eric Mahoney. Pas moins de quatre-vingt-trois lignes du roman le plus célèbre de North, auteure notoire, ont été recopiées dans *La Traversée de la mer Rouge*, le second roman – qu'on dira « l'œuvre d'une vie » (LPI, p. 61) – qu'a signé Eric Mahoney, révélation depuis son premier livre, *La Descente du pharaon*. Bien qu'« il existe des signes non équivoques en littérature pour indiquer clairement qu'un passage n'est pas de l'auteur, mais bien de quelqu'un d'autre » (LPI, p. 29), rien ne semble justifier explicitement, dans ce cas-là, la reproduction intégrale de ce passage, au grand dam de l'écrivaine, qui se voit voler une partie de son identité, comme elle perd quotidiennement tout ce qu'elle possède de plus cher. Ainsi lui échappe maintenant « silhouette erratique de l'*Indiana* » (LPI, p. 12), ce grand paquebot des années vingt qui, dépeint dans le passage recopié, aurait sombré dans les eaux glaciales de la mer Baltique, emportant ses parents. Le litige prend alors rapidement des proportions étourdissantes, mais, en demeurant bien loin des tribunaux et des caméras, l'affaire devient tout à l'avantage de Caroubier, le véritable artisan caché derrière tout ce psychodrame.

La pièce s'ouvre sur la lecture du passage plagié, dans ses moindres détails, entre les deux éditeurs. Non seulement cette ouverture confirme le mystère de ces quatre-vingt-trois lignes autour desquelles vont graviter mille et une questions, mais les dernières phrases de l'extrait contiennent la description du passage de l'*Indiana*, au large du Gotland : somptueuse figure marine dont la « puissance jaillit de sa propre image », l'*Indiana* émerge dans toute sa splendeur nordique, où trône « l'extrême solitude d'une femme hystérique et silencieuse dans l'aberration de ses vestiges, ivre sur l'écume, gelée dans sa démence, pacifique dans son délire ». Ces lignes inscrivent la trace du passage du navire. Cela dit, le terme « passage » possède une dimension plurivoque dont les résonances font vibrer le drame de l'histoire :

---

insuffisant. Alors on s'invente un sous-marin, mais bientôt c'est le bathyscaphe qui s'avère essentiel. Profond, très profond ce vaste océan. À chaque zone explorée, à chaque descente renouvelée, de nouvelles richesses apparaissent [...]. Et cette présence constante de la musique qui nous berce. » Denis Gougeons, « «Or cette musique est en nous. D'où vient-elle?» », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 75.



le seul jeu sur la polysémie du “passage” éponyme, se révélant à la fois dans la traversée d’un paquebot et dans le fragment du texte, est subtilement projeté dans la trame narrative, dans l’acte de passation du nom d’auteur “Eric Mahoney” [...] et dans la circulation des biens de Martina North<sup>17</sup>.

Avec ce passage textuel décrivant le passage d’un navire sur la mer, cette mise en abyme homographique évoque les multiples enjeux et niveaux de sens imbriqués à même le geste de passation qu’implique le plagiat. « Personne ne peut comprendre l’effroi que je ressens », dit-elle à Caroubier, « devant la prise de possession par autrui d’un travail qui est issu de moi-même, de mon entité psychique et de mon âme » (LPI, p. 31). Si le texte unit l’être et l’eau dans cette pièce, c’est que le nœud du problème provient sans doute de la reproduction *intégrale* de ces mots<sup>18</sup>, de ce noyau dur de l’identité qui, au fond (de la mer), a les allures d’un germe.

### 3.2.1 La romancière hystérique et son paradis perdu

Avant d’aller plus loin, il importe de définir en quoi ce fameux passage peut se concevoir, dans cette histoire, en tant que germe, un *plénum* qui comprend l’information primordiale. Il faut tout d’abord savoir que Martina North s’identifie sous les traits de l’héroïne de son roman : « nulle surprise à l’effet que je sois celle qui ponde, et qui sorte en même temps de son œuf. La déliante, c’est moi. Mary Kingley, c’est moi. Madame Bovary, c’est moi » (LPI, p. 74). Autant que dans *Le Petit Köchel*, marqué par la figure de l’organe reproducteur féminin, l’image de l’œuf vient traduire ici un désir de se mettre en abyme dans l’enveloppe originale d’une identité personnelle. Si la conception de son identité se réfléchit dans le régime défini de la fiction, l’actualisation identitaire se réalise au moyen d’un figure fort signifiante comme l’*Indiana*, dont le souvenir la poursuit (ou la pourchasse) depuis sa tendre enfance. Ce n’est que vers la fin de la pièce que ce lien personnel est confirmé :

---

<sup>17</sup> Sylvie Bérard, « Hiatus », *Lettres québécoises*, no 87, automne 1997, p. 38.

<sup>18</sup> Chaurette affirme en entrevue que « le contenu de ce passage-là est l’essentiel de l’affaire, qu’il est une sorte de cryptogramme dont le déchiffrement recèle la solution de l’énigme ». Guy Beausoleil, « Normand Chaurette : d’un pari à l’autre », *Théâtre. Les cahiers de la maîtrise*, no 1, 1996, p. 7.



MARTINA NORTH. « [...] Sachez que je suis venue au monde avec le nom de l'*Indiana* dans ma mémoire. Vous pouvez consulter à ce sujet le *Geland's*. À la rubrique des naufrages, vous verrez, il y a la liste de ceux qui ont péri à bord de l'*Indiana*, au large du Gotland, dans la mer Baltique. Les noms de Richard et de Katarina North y figurent.

DAWN GRISANTI. Vos parents n'est-ce pas?

MARTINA NORTH. Mais je ne les ai pas connus. (LPI, p. 78)

En fait, tout ce que la romancière sait de ses parents semble se trouver sur une photo d'époque, là où elle apparaît enfant (« je venais tout juste de naître » [LPI, p. 83]) aux côtés des North qui, entourés par des voyageurs et par l'équipage, faisaient leurs adieux, quelque temps avant de périr dans le naufrage. Rescapée de cette tragédie, Martina North voit maintenant l'*Indiana* comme un « vaste berceau où le bonheur éternel jaillit d'une source impérissable, où l'eau [l']engloutit sans jamais [la] noyer (LPI, p. 83). Cette épave présente, pour l'écrivaine, le double aspect du tombeau et du berceau<sup>19</sup>, protégeant le souvenir funeste de la perte de ses parents. Et c'est la mer meurtrière qui remplit le rôle gestationnel, couvant la mémoire de la mort. Avant de coucher sur papier ce passage, North pouvait se laisser « bercer dans un bonheur intime pour [elle] seule » (LPI, p. 66), jouissant de ses effets dans les eaux amniotiques de la mer Baltique que son imaginaire lui offrait comme réconfort – à défaut de pouvoir poursuivre en justice cette mer véritable et sans pitié<sup>20</sup>. Mais l'écriture a rendu possible le ravissement de ce secret, ce qui l'amène, dès lors, à « connaître l'angoisse de [...] porter » ce passage (*Id.*). Elle est forcée de faire face à la cruauté de la mise au monde d'une partie profonde d'elle-même, une déchirure qu'explique Mauron :

Jamais plus [l'enfant] ne retrouvera la béatitude d'être porté, enveloppé, protégé, nourri. La naissance constitue un choc terrible – à la fois séparation, éveil, contact avec le monde étranger [...]. Ainsi, par la plus ancienne des associations d'idées, la vie au sein des eaux reste liée au souvenir d'un bonheur perdu. [...] On conçoit qu'il conserve, bien entendu de façon inconsciente, une nostalgie du paradis perdu,

<sup>19</sup> À la fois figure de naissance et de mort, l'*Indiana* est fondamentalement hybride, puisque, dédoublé dans les romans de North et de Mahoney, de même qu'il demeure, dans les deux cas, un paquebot décrit comme un bateau de plaisance : « "Mâts, guis, cornes et faux-focs", ces pièces de charpente n'existent que sur les voiliers », fait remarquer Grisanti (LPI, p. 66).

<sup>20</sup> « MARTINA NORTH. [...] le code criminel américain semble réfractaire à l'idée de citer de l'eau à la barre. » (LPI, p. 83). Cette pointe d'ironie rappelle la nature incontestable de l'eau, forte de sa suprématie, échappant à tous les reproches, du moins à tout châtiment de l'homme.

une tendance à retomber toujours, à la première occasion, dans cet état parasitaire et protégé<sup>21</sup>.

Qu'il s'agisse de vol, de plagiat ou d'emprunt, l'appropriation d'une chose qui appartient à autrui provoque l'arrachement du plus intime confort, celui d'une trace de l'origine qu'on déracine. Selon Durand, « le traumatisme de la naissance pousserait spontanément le primitif à fuir le monde du risque redoutable et hostile pour se réfugier dans le substitut du ventre maternel<sup>22</sup> ». Et ce substitut, North en éprouve l'effet au souvenir du passage de l'*Indiana*, soit une représentation de sa venue au monde, un ersatz de ses origines. Elle se définit d'ailleurs, à l'instar d'Anne Dexter, sous une logique de primordialité atemporelle : « Quand je pense à qui je suis, je me dis que le temps n'existe pas, pas plus qu'il n'existait avant ma naissance (LPI, p. 84) ». En effet, North semble n'avoir jamais existé avant le naufrage de l'*Indiana* : il *est* sa naissance, il *est* naissance de tout son imaginaire. En fait, son identité se définit tant et si bien par cette funèbre figure de priméité qu'elle ne peut se résoudre à l'idée du plagiat : « N'ayant jamais plagié, je ne puis me mettre dans la peau de ceux qui le font. Je ne puis croire que ces êtres-là existent, même si je sais qu'ils existent » (LPI, p. 76). Voilà pourquoi tous s'entendent pour dire qu'on ne peut que la décrire comme étant « une hystérique » (LPI, p. 19). Hystérique et silencieuse telle Mary Kingley, Martina North retrouve dans ce qualificatif un caractère fort important de sa personne. Du latin *hystericus* signifiant « relatif à l'utérus », ce terme renforce son attachement au fantasme intra-utérin, au désir de préserver l'essence originelle dans son unicité<sup>23</sup>, blottie au sein de la grande matrice que forme la mer Baltique de sa mémoire, une figure matricielle qu'elle nomme, à juste titre, « le Bassin du Repos<sup>24</sup> » (LPI, p. 84).

<sup>21</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>22</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 275.

<sup>23</sup> Car « la criminalisation du plagiat, à laquelle l'écrivaine renvoie ici, est fondée sur la notion de propriété littéraire et de texte d'origine, en principe non reproductible, étant donné qu'il est issu d'un espace subjectif absolument *unique* ». Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte », *loc. cit.*, p. 488. Nous soulignons.

<sup>24</sup> Un tel bassin conjugue une valorisation de propriétés maternelles et funèbres. Comme l'explique Durand, « le complexe du retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sépulcre. » D'ailleurs, « bien des peuples ensevelissent les morts dans la posture du blottissement [sic] fœtal, marquant ainsi nettement leur volonté de voir dans la mort une

Au fait, outre la liste exhaustive d'objets du quotidien qu'on lui a dérobés jusque-là, elle insiste sur la douloureuse perte d'objets d'un type précis : « On m'a volé mes parents, on m'a volé l'*Indiana*, on m'a volé ma tasse, on m'a tout volé » (PLI, p. 85). L'exemple est particulièrement révélateur de ce besoin de conserver le souvenir intime dans un réceptacle, un bassin, une figure-matrice : « La tasse dans laquelle je buvais tous les matins. Un objet qui, au-delà de sa valeur, contenait mes espoirs, mon insouciance et mes peines. Je donnerais un diamant pour la ravoir » (LPI, p. 32). North éprouve un besoin profond de se réapproprier en leur totalité ces figures fort significatives sur le plan de la conservation affective – sa tasse, les photos de ses parents<sup>25</sup>, le passage de l'*Indiana*, la mer Baltique, etc. Sans ces objets, elle demeure, pour emprunter ses propres mots, « la femme-qui-perd. Celle-à-qui-l'on-prend » (LPI, p. 84). Voilà son véritable naufrage : perdre à nouveau son paradis perdu, ses sources. Et voilà aussi le sens de la question de Dawn Grisanti qui clôt le premier tableau de la pièce dans le mystère : « Cette femme hystérique et silencieuse aurait-elle été au nombre des passagers? » (LPI, p. 12). Elle est, en quelque sorte, toujours passagère de l'*Indiana*, engloutie dans la rêverie de ses origines. Il n'y a alors rien d'étonnant à ce que North place son malheur au même rang que d'autres drames relatifs à la mort de l'enfantement :

Ne me dites pas que vous comprenez l'écœurement que j'éprouve depuis que la presse se délecte de ce que j'ai de plus intime. Quoi d'étonnant, elle fait son pain quotidien des mères qui perdent leurs enfants, des automobilistes qui foncent sur des femmes enceintes, des bombes qui réduisent le nombre d'endroits où l'on peut se faire avorter, et, dans l'amas des curiosités, pour rassasier l'opinion qui se passionne pour le cliché d'une romancière hystérique, on va citer mes propos hors contexte et faire de moi le portrait d'une romancière jalouse, rapace, intolérante et frustrée, qui jette son dévolu sur un des auteurs les plus appréciés de la relève (LPI, p. 31)

Aux yeux de l'écrivaine, son drame appartient lui aussi au fantasme de la funeste filiation qui nourrit l'imaginaire collectif, et ce sont les eaux baltiques qui, portant ce complexe du berceau-tombeau dans ses origines les plus profondes, préservait l'authenticité

---

inversion de la terreur naturellement éprouvée et un symbole du repos primordial ». Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 269.

<sup>25</sup> Vers la fin, North supplie Mahoney de lui rendre les photographies originales, et non des copies : « Il m'est insupportable de contempler ces photos la nuit dans mes rêves et de ne pas y avoir accès le jour. S'il le faut je vous procurerai des duplicatas » (LPI, p. 85-86). Sa demande confirme son besoin de se réapproprier ces photos en leur intégrité.

d'une intimité privée : « dans ces eaux muettes comme la tombe vous engouffriez vos secrets », avait justement écrit l'éditeur à North dans le passé<sup>26</sup> (LPI, p. 43). Mais, par le plagiat, ces souvenirs d'enfance s'abîment dans la mort, ils s'évanouissent à jamais dans l'idée du *passage*. Extrait, transition ou traversée, le passage devient une image fertile possédant une charge affective, celle de la perte originale, et cette charge est à même de germer encore et toujours. Et c'est bien ce qui dérange North, prisonnière de son attachement à la valeur matricielle, dans la mesure où elle lui refuse ses propriétés *reproductrices*. Mais si, bien malgré elle, la gestation commande en soi quelque renaissance, qu'en est-il de ce qui motive cet acte de plagiat comme acte de reproduction ? Car celui-ci n'entraîne pas que la simple appropriation inavouée de mots, mais surtout la réactualisation *totale et dissimulée* d'un noyau porteur d'identité.

### 3.2.2 La traversée de la mer Baltique

Il y a, dans cette pièce, un acharnement à reproduire le passage de l'*Indiana*. Alors que la reproduction de l'extrait dans *La Traversée de la mer Rouge* de Mahoney en est l'exemple principal, l'histoire intéresse aussi le septième art : le cinéaste Donato Conte, « prêt à rédiger un scénario sur les faits qui lui arrivent », « a déjà investi une somme pharamineuse<sup>27</sup> en vue de reconstituer la maquette de l'*Indiana* » (LPI, p. 16). Comble de l'ironie : Conte est appuyé par l'industrie Ciné-Wreck (ou si l'on traduit, « Ciné-Épave ») « qui injecte la moitié des fonds nécessaires à ce cinéaste pour la restauration d[u] naufrage ». Même si, pour ce faire, il faudra « frigorifier les rivages » (LPI, p. 40) – car le tournage, commandité par la compagnie de réfrigérateurs *Saturn* (s'offrant un coup de publicité), est prévu après la fonte des glaces –, rien n'arrête un tel projet de récupération des vestiges de l'*Indiana*, au plus grand malheur de la romancière (« dans l'aberration de ses vestiges », écrivait-elle).

<sup>26</sup> Il décrivait un moment où sa douce détournait son regard du sien pour admirer la Méditerranée, « intense, calme, silencieuse » (LPI, p. 43), puisque « toute eau sombre et silencieuse converge vers quelque noyau noir, épice de nuit, concentration de mélancolie » (Jean Libis, *op.cit.*, p. 75) – dans le cas de North, c'est l'épave de l'*Indiana*.

<sup>27</sup> L'erreur d'orthographe fait sans doute une allusion à l'importance d'un certain pharaon qui accompagne Mahoney durant son travail d'écriture. Il est donc à supposer qu'un lien existe entre cette figure de création et l'adaptation de l'*Indiana* au grand écran. Nous y reviendrons.



Or, le désir de résurrection sous-tend le plagiat dans le second roman de Mahoney de façon beaucoup plus naturelle. Le passage plagié s'y insère, à l'évidence, « sans aucune forme d'entorse, sans la moindre aspérité », comme lorsque « vous avez l'impression de glisser dans un rêve que vous avez déjà fait, et c'est à se demander par quel miracle il ressurgit là sous vos yeux, au beau milieu d'un récit que vous lisez par hasard », explique North à son éditeur, y reconnaissant avec stupeur la partie fondatrice d'elle-même (LPI, p. 28). En évoquant l'impression de miracle, elle amplifie le caractère extraordinaire du fait accompli. Bien qu'elle se campe du côté de l'accusation, certains éléments pourraient appuyer la prodigieuse coïncidence, dont la mémoire « phénoménale » (LPI, p. 20) d'Eric Mahoney, qui se souvient par cœur de l'œuvre complète de son idole, Martina North : « Je pourrais vous réciter tous ses romans de mémoire, y compris celui qui vient tout juste de paraître. Quoi d'étonnant à ce que nos idées se ressemblent. Elle m'a mis au monde et m'a ouvert la voie » (LPI, p. 49). Son idée est claire : un principe de plénitude lie son être à celui de North, de sorte qu'il serait véritablement possible que tous deux aient pu reproduire les mêmes lignes. Sans preuve indubitable qui pèse contre lui, le jeune écrivain s'efforce de plaider son innocence, malgré les apparences, à un point tel qu'il parvient à inverser l'hypothèse initiale. Car si l'on s'en tient à des circonstances probables, on pourrait tout autant affirmer que North ait pu s'approprier l'idée deux ans auparavant. « Il serait tout aussi médiocre de prétendre qu'elle m'a plagié que l'inverse », déclare-t-il. À ses yeux, le passage constitue un signe plein, autonome, sans contrat d'appartenance : « Intentez-lui un procès si ça vous intéresse, mais ne me faites pas dire que le passage de l'*Indiana* m'appartient à moi plus qu'à elle » (LPI, p. 54). Par cette inversion, Mahoney désire annuler toute hypothèse de plagiat<sup>28</sup>, comme pour s'unir à l'être de North dont il admire l'œuvre. L'un et l'autre partagent et reçoivent une même histoire, une même inspiration. Même si Grisanti essaye de justifier la retranscription quasi intégrale des quatre-vingt-trois lignes avec des arguments comme la « parenté du style » ou l'« emprise de l'alcool sur Mahoney en pleine écriture » (LPI, p. 46), son raisonnement ne parvient à expliquer ce hasard. En effet, il va sans dire qu'il

<sup>28</sup> L'inversion des rôles de plagiaire a même effleuré l'esprit de North : « j'ai si souvent inventé que vous [Caroubier] étiez mon père que je me demande aujourd'hui si ces romans qui portent ma signature n'ont pas été écrits effectivement par d'autres » (LPI, p. 34). En doutant de l'authenticité de son travail, North fait passer Caroubier d'admirateur à inspiration, de successeur à prédécesseur, ce qui a pour effet de confondre l'original et son dérivé, tant sur le plan littéraire qu'identitaire.

est difficile d'accepter un tel geste sans parler d'agissements douteux, comme le croit l'éditrice du présumé fautif qui désire le lui faire comprendre : « admettez que c'est trop, beaucoup trop pour qu'on puisse invoquer le hasard<sup>29</sup> » (LPI, p. 46). Si c'est « trop », alors c'est qu'il y a excès. Il devient, de ce fait, insuffisant d'affirmer qu'« Éric Mahoney est [...] sous le signe du plein, Martina North du vide<sup>30</sup> », parce que Caroubier, lui, véritable auteur des romans de Mahoney et voleur de tous les autres biens précieux de l'écrivaine, se place sous le signe de l'excès, du « beaucoup trop pour qu'on puisse invoquer le hasard ». Voyons donc ce qu'il en est.

Le jeune auteur cite : « “Avec les funérailles il faut abandonner le deuil, quand nos cœurs seraient remplis de toutes les larmes que la lune contient en son plein” » (LPI, p. 26). Exprimant la nécessité du lâcher-prise malgré la perte, cet énoncé trouve tout son sens dès que Mahoney ajoute qu'elle est empruntée d'auteur en auteur – jusqu'à l'Ancien Testament. Ce passage constitue, lui aussi, un noyau, un *plénium* – comprenant, en outre, une métaphore de plénitude hydrique, qui plus est. Comment réagir dès que l'on admet que rien n'est, en soi, strictement original, que rien n'est jamais, en réalité, qu'issu d'une *reproduction*? Et c'est bien ce que montre Frank Caroubier : il s'est approprié l'origine d'un passage significatif précis en dissimulant ses traces derrière l'avatar qu'incarne Eric Mahoney. Mais aussitôt que l'on apprend la supercherie, l'identité et le rôle de ce pharaon dont parlait le pseudo romancier en début de pièce, afin d'expliquer son processus d'écriture, deviennent limpides : « C'est lui qui écrit à votre place. C'est lui qui se nourrit et s'abreuve dans son propre garde-manger littéraire, qui fait apparaître sur votre table les pages d'un roman dont vous devenez à votre insu l'auteur » (LPI, p. 24). C'est donc lui le premier récepteur, ou mieux, le principal catalyseur d'idées à (re)produire. Mahoney n'est qu'un masque. Qui plus est, depuis le premier roman que signe indûment ce dernier, intitulé *La Descente du pharaon*,

---

<sup>29</sup> Dawn Grisanti rappelait plus tôt que « le hasard est un très mauvais alibi » : « Je vous dirais que pour nombreux que sont les hasards dans la vie, ils ne constituent pas une bonne défense » (LPI, p. 35). Cette déclaration remet en cause la fiabilité de la plénitude du possible, même s'il est véritable, n'étant que le fruit du hasard. Et du moment qu'elle se résout à plaider le hasard, c'est Caroubier qui, s'appuyant sur la « Bible des statisticiens », prend le relais et discrédite ce hasard en l'égalisant à d'autres événements inouïs, improbables en apparence, comme le foudroiement d'au moins mille fugitifs lors du même orage (LPI, p. 55).

<sup>30</sup> Ludivine Véricel, *op. cit.*, p. 56.

Caroubier se cache aussi sous un masque de père, celui de Richardson. Il emprunte à Martina ce personnage, dont le nom rappelle celui de son père, Richard North, afin de devenir une figure suprême, pharaonique, un avatar qui ne sait pas mourir :

DAWN GRISANTI. Noyé dans son bain. Étranglé avec sa cravate dans son bain. Les poignets sectionnés dans son bain. Hara-kiri dans son bain. Exterminé, supprimé, étêté, immolé dans son bain. Et vous essayez de me dire! Empoisonné, asphyxié, pulvérisé, assassiné par douze personnes différentes de douze manières différentes dans son bain.

ERIC MAHONEY. Vous aviez ajouté : "Je vous soupçonne de ne pas l'avoir assez tué. Quelque chose me dit que Richardson est trop mort. Il va sortir du bain, vous allez voir" (LPI, p. 38-39).

La figure du bain devient ici une étrange tombe, une sombre mer qui accueille chaque fois les diverses morts du héros. La récurrence de ces macabres ablutions entraîne un débordement de la mort vers la vie, de telle sorte que la résurrection du pharaon s'accomplit sous la condition *sine qua non* d'un improbable trop-plein. « Trop mort », le Richardson de Caroubier peut quitter l'espace incubateur de la tombe et se prévaloir d'une autonomie réactualisée. Au reste, son essence même porte déjà les marques de la résurrection, en prenant ses origines du roman de North. En excédant la mort par la reproduction outrancière d'éléments révélateurs d'identité, Caroubier accomplit son désir de transcender le simple passage du personnage d'un texte à l'autre, ou de l'*Indiana* d'une mer Baltique à une autre, soit en ranimant de force une existence, une matière, un sens, à part entière pour s'unir à l'authenticité affective qu'elle contient.

Dans le même esprit que *Provincetown Playhouse*, *Fragments d'une lettre d'adieu* ou *Le Petit Köchel*, pour ne nommer que ces pièces, l'amour inaccessible est ce qui, au final, détermine tout projet de résurrection. « Caroubier, dans une ultime tentative de fusion avec North, fait sien ce passage particulier parce qu'il aurait pu écrire la même chose. Il tente de fusionner son être à l'objet de sa fascination, en l'absorbant par l'écriture<sup>31</sup>. » Le plan de reproduction de l'éditeur remonte à sa première lecture du dernier roman de Martina North. Il a reconnu, dans une lettre, la grandeur de son union avec la romancière :

---

<sup>31</sup> Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte », *loc. cit.*, p. 490.

Le récit de ces êtres infiniment seuls. Habitant le même désert. Partageant le même cri. La même souffrance. Cet amour qui les unit. Qui nous engouffre, vous et moi. Le roman permet tant de choses. Mais peut-il permettre que ce qui n'a de sens que pour nous deux puisse s'effacer en autant d'exemplaires, que vos héros, Richardson et Mary Kingley, aient été, en tous points conformes ce que nous étions, vous et moi, et soient devenus, trente ans plus tard, ce couple d'étrangers que nous sommes devenus? (LPI, p. 42-43)

L'éditeur a retrouvé une partie de lui-même dans cette œuvre qui l'unit à North. Alors qu'il cite de mémoire sa lettre qui encensait ce « grand roman d'amour » (LPI, p. 43), il se souvient tout autant du rapport de lecture incendiaire qu'avait rédigé sa bien-aimée après sa lecture du roman *L'Imparfait du subjonctif*, sans savoir que l'auteur était son plus grand admirateur. À la différence de North, Caroubier n'aurait pu rendre, dans ce manuscrit, une telle profondeur émotionnelle pouvant rejoindre celle qu'il aime<sup>32</sup>. Ce traumatisme de perte, de désunion affective, le transforme alors en un puissant Janus – divinité aux deux visages opposés, maître des passages, des croisements, des commencements et des fins –, cherchant à dominer et à traverser les eaux de la mer Baltique de North. Et ce n'est plus un prophète qui traverse la mer (qu'elle soit Rouge ou Baltique), mais bien un pharaon, figure régnante mi-humaine mi-divine. En pénétrant de telles profondeurs – par le biais du plagiat ou de l'adaptation<sup>33</sup> –, il désire retrouver l'amour de North dans sa plus intime vulnérabilité. Il semble d'ailleurs défendre la nécessité de fusion qui l'habite par cet exemple de « puces sorties d'un même œuf [qui] adoptent des comportements identiques bien qu'elles soient séparées dès la naissance » (LPI, p. 79). Mais en tirant les ficelles de toute cette histoire pour retourner dans l'œuf avec elle, il devient finalement un être d'excès : il « absorbe et digère les identités de Mahoney et North, qui se retrouvent vidés de toute individualité; ils ont été

<sup>32</sup> Le titre du roman et « cette préférence qu[e Caroubier] a pour le subjonctif » (LPI, p. 86) révèlent assez bien cet échec. Car le subjonctif se définit comme le « mode personnel du verbe exprimant soit une relation de dépendance ou de subordination (proposition conjonctive ou relative) en raison de contraintes syntaxiques, soit l'affectivité (volonté, sentiment) ou la subjectivité (doute, incertitude, potentiel) dans des propositions principales et indépendantes ». *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit. L'être de Caroubier se conjugue doublement au mode subjonctif : grâce au plagiat, il se subordonne à l'œuvre de North par amour, et ce faisant, son deuxième roman de pharaon devient en soi une proposition principale et indépendante d'une affectivité (son amour pour l'écrivaine) et d'une subjectivité (sa lecture de son œuvre; sa connaissance de cette femme).

<sup>33</sup> Car, selon le jeune romancier, Caroubier serait également responsable d'avoir donné son aval à la renaissance cinématographique de l'*Indiana* par Donato Conte (un autre avatar?) : « un cinéaste a droit de cité, par votre faute, sur le terrain où nous devons être seuls, il entre dans le secret, par votre faute, il pénètre et va tout révéler, [...] nous verrons tout, tout! tout! tout! tout! » (LPI, p. 22)



avalés, engloutis par la mer rouge [sic] de Caroubier<sup>34</sup> ». Il excède leur individualité, s'approprie leur intégrité identitaire et les enfonce dans un nouveau naufrage, plus trouble encore, celui du plagiat : elle fait naufrage dans la perte, lui, dans l'acquisition induite<sup>35</sup>. Ainsi polarisés, ils sont repoussés sous la force excessive de l'éditeur blessé, seul maître à bord, mais tous deux en gardent des marques similaires, puisqu'ils partagent de mêmes préoccupations : « Trop de questions et trop de doutes », déclare Mahoney. « Nos livres sont des proies, et nos réalités, indifféremment pures face à ce "Trop", hésitent, privées d'armes. Sommes-nous venus "Trop" tôt, ou "Trop" tard? À moins que nous ne soyons arrivés "Trop" à l'heure? ». Ce « Trop » que génère Caroubier fait naître le doute dans leur esprit quant à la nécessité de leur existence dans l'actualité, quelque part dans la chaîne de la plénitude. En tramant les reproductions du passage de l'*Indiana*, Frank Caroubier délocalise dans une interférence inter-référente l'unicité identitaire de chacun – aussi personnelle soit-elle –, comme en réponse au fort traumatisme de ne pouvoir s'unir à jamais l'être aimé.

Les mers Baltiques de North et de Caroubier-Mahoney présentent bien plus qu'un cas de plagiat. Elles contiennent le germe d'une blessure, une partie fragile de soi qu'on préserve au creux des pages d'un livre comme au sein d'une mer. Mais une fois ce noyau confié à ces grandes entités fertiles (l'écriture et l'eau), son sort est laissé au gré des remous engendrés. Et c'est là que point le naufrage, ou le deuil, devant la reproduction qui se réalise et qui rend le sens tout aussi « erratique » que la silhouette de l'*Indiana*. Seulement, pour Martina North, intimement attachée à la matrice et à l'unicité identitaire, ce deuil est impossible : « Comme je voudrais n'avoir jamais écrit ces lignes! C'est comme si le fait de les avoir lues sous sa signature me les avait ravies pour toujours. [...] Ainsi, ne les ayant jamais conçues, je les aurais parcourues pour la première fois. » (LPI, p. 66). Incubé dans les bas-fonds de la mer Baltique grâce à l'imaginaire, le noyau primordial de son être s'offre pourtant, en raison de

<sup>34</sup> Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte », *loc. cit.*, p. 496.

<sup>35</sup> North confie à Mahoney que l'écriture lui a pourtant permis d'avoir « le sentiment, une fois morte, enfin, de vivre », de remonter à la surface : « J'étais un naufrage et j'en étais prisonnière. Tout comme vous étiez, peut-être, un naufrage et que vous en étiez prisonnier. Vous et moi ne cherchions qu'une issue, afin de donner libre cours à la chose la plus triomphale qu'il nous avait été donné d'expérimenter avant la paix : sonder le naufrage » (LPI, p. 84). Mais il appert que les manœuvres plagiaires de Caroubier ont impliqué un fabuleux paradoxe de plénitude, d'appropriation et de dépossession, par lequel ses victimes sont entraînées dans un tourbillon identitaire.

son authenticité, à l'œuvre de l'amour, ultime force génératrice qui sait unir les différences. Jules Michelet disait justement :

C'est l'œuvre réelle, le travail de ce grand monde des mers : aimer et multiplier. L'amour emplit sa nuit féconde. Il plonge dans la profondeur, et semble plus riche encore chez les infiniment petits. Mais qui est vraiment l'atome? Lorsque vous croyez tenir le dernier, l'indivisible, vous voyez qu'il aime encore et divise son existence pour en tirer un autre être<sup>36</sup>.

Le plagiat constitue en ce sens la plus grande preuve d'amour dont Frank Caroubier, figure parentale, était capable : c'est grâce à l'emprunt qui s'ouvre à l'Autre que l'origine revit pleinement, que le germe affectif retrouve sa fécondité et s'épanouit dans les profondeurs inconscientes d'une union véritable, première.

### 3.3 Les voix de la noyade dans *Stabat Mater II*

Dans le répertoire dramaturgique de Normand Chaurette, qui se compose entièrement d'œuvres repliées sur le potentiel créateur de la référence intertextuelle, un texte se démarque en ce qu'il est le seul, justement, à revisiter intégralement un autre texte du dramaturge. Plus long et moins « peuplé<sup>37</sup> » que son prédécesseur, *Stabat Mater II* n'a rien d'une suite proprement dite. On a plutôt affaire à une reprise qui, en plus de récupérer certaines répliques et lignes directrices de *Stabat Mater I*, conserve ce thème fondateur (un *plénium*!) de la souffrance maternelle devant le cadavre de l'enfant. Or ce thème provient d'abord d'une séquence poétique bien connue dans la liturgie catholique, le *Stabat Mater dolorosa* (du latin, qui signifie littéralement « Debout, la Mère<sup>38</sup> des douleurs »). Ses diverses compositions – poétiques, musicales ou picturales – célèbrent généralement la compassion d'une Vierge

<sup>36</sup> Jules Michelet, *La mer*, op. cit., p. 113.

<sup>37</sup> D'une durée estimée de quarante-cinq minutes, donc moins long d'une heure que *Stabat Mater II*, le premier *Stabat Mater* de Chaurette met en scène vingt-quatre mères (dont une préposée) et deux hommes, alors que la deuxième version compte vingt personnages, tous féminins, soit dix-neuf mères et une préposée.

<sup>38</sup> Rappelons que de *mater* (mère) dérive le terme *matrix*, duquel est issu « matrice ». En plus de mettre à l'avant-plan la mère-matrice, le titre de *Stabat Mater II* atteste tout autant le phénomène de reproduction par son « II », qui, nous le verrons, en sous-tend le drame.

Marie humanisée, qui étreint la dépouille de son fils sacrifié. À la fois reprise d'un premier effort et dérivé d'un poème liturgique, *Stabat Mater II* démultiplie ses origines intertextuelles, ce qui en fait un exemple fort de l'écriture décentrée et multiforme de son auteur<sup>39</sup>. Denyse Noreau a d'ailleurs traité de cette incontournable réappropriation d'un thème qui a traversé l'histoire de la liturgie catholique, à la suite de quoi vient se greffer (c'est le moins qu'on puisse dire) ce texte dramatique singulier de Chaurette :

L'auteur [Normand Chaurette] reprend à la fois le thème fondamental du *Stabat Mater*, la Mère douloureuse, tel qu'il est apparu à la fin du Moyen Âge et tel qu'il a inspiré de nombreux musiciens au cours de l'histoire, et puise dans les œuvres de ceux-ci des procédés de composition qui vont alimenter la structure de son texte<sup>40</sup>.

Cette observation rejoint la position des théoriciens de l'École de Constance, pour lesquels la réception conditionne la production littéraire au cours de l'histoire, puisqu'elle implique une succession de réactualisations et de transformations d'éléments du passé<sup>41</sup>. Plus encore, nous dirons que le *Stabat Mater II* de Chaurette n'est pas seulement remarquable pour sa réactivation d'une scène liturgique de la souffrance maternelle, mais aussi parce que son drame s'articule essentiellement autour d'une problématisation des nécessités de gestation et de génération, d'un emprisonnement persistant dans le deuil, et que ce conflit s'illustre par la répétition insensée de multiples noyades d'enfants.

<sup>39</sup> Le rapprochement entre *Stabat Mater II* et l'interprétation musicale, plus précisément celle de l'oratorio (genre à mi-chemin entre l'opéra et le théâtre), a été fait plus d'une fois. Voir Denyse Noreau, *loc. cit.*; Marie-Christiane Hellot, « Oratorio à la morgue : *Stabat Mater II* », *Jeu*, no 94, « Engagement nouvelle vague », 2000, p. 20-24; Julie Tremblay, « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette », *L'Annuaire théâtral*, no 36, « Mutations de l'action », automne 2004, p. 141-155. « Mes *Stabat Mater* ne portent pas la mention "théâtre" parce que pour moi ce n'est pas du théâtre; raison de plus pour demander à des comédiennes d'en dire les textes », confie Chaurette, par respect des lois et codes du théâtre. « Ce sont des fragments, des exercices, du reste c'est un projet que j'aime parce qu'il resterait éternellement inachevé, imparfait, voilà pourquoi ils sont chiffrés, ils peuvent s'arrêter comme ils peuvent continuer. C'est le propre des symphonies, des concertos, des séries ». Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration », *loc. cit.*, p. 442.

<sup>40</sup> Denyse Noreau, *loc. cit.*, p. 471.

<sup>41</sup> Noreau conclut en ce sens son entrée en matière sur l'histoire de cette complainte liturgique : « Du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de la musique occidentale est jalonnée d'œuvres qui ont pour fondement le thème du *Stabat Mater*. Chacun d'entre eux a illustré quelque chose de spécifique à une période déterminée, tout en conservant le thème fondamental de la prière à la Mère douloureuse. » *Ibid.*, p. 475.

Manustro est une ville célèbre depuis la construction d'écluses, car « les touristes ne viendraient pas si ces écluses étaient moins grandioses que sur les prospectus » (SMII, p. 14). Et pourtant, les dirigeants de la cité, qui aspirent à « recréer l'Antiquité », n'en saisissent pas l'essence, n'entretiennent que des apparences de beauté : « Qu'attendent-ils pour la restauration des profondeurs? », s'interroge une citoyenne. « Manustro n'est encore qu'une nomenclature d'intentions, qu'un éternel projet qui stagne » (SMII, p. 28). Et c'est dans cette ville aux airs chimériques, « adéquate en surface » mais dont le « sous-sol est en destruction continuelle » (SMI, p. 42), que des jeunes filles s'élancent le soir dans les eaux de la fierté municipale. Ainsi défilent durant dix-neuf tableaux autant de mères dans la sévère morgue bureaucratique de Manustro, afin d'identifier les corps repêchés dans le canal de l'Isak. L'une après l'autre, elles livrent de longs discours, passant de la lamentation à l'indignation, tantôt en essayant de verbaliser l'indicible, tantôt en évitant d'entrer dans le vif du sujet. La plupart se remémorent l'avant-tragédie, les promenades tout près des écluses avec leurs filles. Des dialogues se répètent à quelques différences près d'une mère à l'autre, leur donnant l'impression de vibrer ensemble, de ne faire qu'une, en chœur<sup>42</sup>. Mais leurs mots semblent trop souvent provenir, en réalité (mais on ne le saura jamais), de ce best-seller, *L'Enfant du désert*, mais pour lequel l'auteure, semble-t-il, « a puisé son sujet dans la réalité de Manustro » (SMII, p. 21), là où se perpétue une lutte contre un deuil insupportable.

Ici encore, Chaurette livre un texte dont le nœud dramatique remonte à un sacrifice infantile, celui d'un jeune Maghrébin. Depuis cette scène inoubliable, tout a basculé :

Ce jour où nous avons inauguré les écluses, l'un d'eux était passé devant nous, à moitié nu dans la foule bigarrée, il avait l'air hébété, et comme ça, comme on enjambe un obstacle, mais il n'y avait pas d'obstacle, pas de clôture, il n'y avait que le vide, comme ça, l'air de nous provoquer, arrogant, désinvolte, il avait enjambé le vide et il s'était jeté à l'eau. (SMII, p.12)

La plongée délibérée de l'enfant prend d'entrée de jeu l'ampleur d'un mythe dans l'imaginaire collectif de Manustro, où tous « se contredisent sur la durée de son séjour dans

<sup>42</sup> « On entend leur voix résonner dans une étrange polyphonie de type choral : un chœur, composé comme il se doit de plusieurs voix, mais dont chacune, paradoxalement, conserve une portée individuelle. » *Ibid.*, p. 480. Un second chœur se fait entendre en sourdine : « un chœur polyphonique et muet [...] formé par les jeunes filles mortes, toutes suicidées, non pas lors d'un suicide collectif, mais dans une mort choisie différemment (et dans la mort rien ne se partage) ». Julie Tremblay, « Les voix dévorantes », *loc. cit.*, p. 144.



les eaux du déversoir. Certains pensent qu'on aurait retrouvé son corps le lundi, d'autres prétendent qu'on ne l'a toujours pas retrouvé. On pense qu'il s'est résorbé dans le récit de sa naissance » (SMII, p. 53). Une confusion se généralise concernant sa présence dans le monde, puisqu'elle est maintenant invérifiable. À la différence de Toni van Saikin, dont les ossements confirment la mort, l'existence de l'adolescent est en suspens, dissoute intégralement entre la vie et la mort. L'enfant est à la fois retrouvé pour les uns et perdu pour les autres. Il se situe, pour ainsi dire, dans ce vide qu'il a enjambé. Cet événement inaugure non seulement la mise en fonction des écluses, mais aussi la tragédie qui a frappé Manustro par la suite. Car depuis les premières recherches pour retrouver le jeune intrépide dans les profondeurs de l'Isak, les plongeurs ne cessent de remonter des corps de filles noyées, qu'on voudra faire revivre, elles aussi, comme un mythe.

### 3.3.1 Des écluses à la base de la joie

Au souvenir du mythique premier saut dans le sas des écluses, la deuxième mère admet avoir craint, déjà à ce moment, pour sa fille : « Et je te voyais regarder la surface de l'eau, il y avait dans tes yeux une terreur qui me rassurait – terreur? C'était peut-être de l'adoration. Non. De la terreur. Je me disais : l'eau, qui nous attire, est trop effrayante » (SMII, p. 12). De fait, bien qu'un magnétisme émane de la surface de l'Isak, cette beauté masque « l'eau qui circule au fond de son lit, à la vitesse des tueurs (SMII, p. 12). C'est qu'il ne s'agit là plus tout à fait des eaux naturelles d'un fleuve, mais bien de celles d'un canal, soit d'une voie de navigation artificielle. Détourné de son cours, l'Isak est une œuvre qui coule jusqu'à Manustro grâce au savoir-faire de la main-d'œuvre locale, qu'on dit composée de pères<sup>43</sup> et de Maghrébins à la recherche de travail. Mais depuis la mise en marche des écluses, les enfants de la cité disparaissent dans le réservoir. Aussitôt, des mères prennent les nouveaux arrivants comme boucs émissaires, comme l'annonce le premier monologue du récit :

---

<sup>43</sup> « Elle a passé son enfance à regarder son père travailler sur le chantier des écluses », dit la sixième mère (SMII, p. 23). Mais tout comme les enfants noyés, la figure paternelle ne se fait jamais voir ni entendre (« Mon mari est un homme réservé dans ses paroles, je dis souvent que c'est un être absent » [SMII, p. 24]), si bien que, ici, la parole détermine ce qui existe. Et si les propos des pères, comme tout le reste, sont rapportés par les femmes de *Stabat Mater II*, tout porte à croire que ces dernières y sont bien des figures expressives primordiales.

Je savais que quelque chose t'attirait, une fois, cela me revient à présent, une fois, l'un d'eux t'avait adressé la parole, tu me demandais souvent pourquoi Manustro accueillait tant de Maghrébins, [...] vous vous rencontriez le soir, ça je ne pourrais jamais le supporter, ces gens étaient illégaux » (SMII, p. 9-10).

Figures étrangères, ces derniers sont néanmoins les principaux porteurs de changement, de renouveau à Manustro, d'autant qu'ils ont concrétisé les idées de grandeur de la ville par des constructions aussi éblouissantes que démesurées. Seulement, l'arrivée massive de ces personnages liminaires, marginalisés, car différents culturellement, a entraîné une transformation majeure du visage de la ville, ce qui les rend faciles à blâmer<sup>44</sup>. La troisième mère à défiler à la morgue tient toutefois à remettre les choses en contexte :

ce n'était pas mieux autrefois, alors que Manustro vivait en vase clos, sans commerce, sans voir navigable, sans aucune politique d'immigration parce qu'il n'y avait pas d'immigrants. [...] Manustro était une petite ville normale, un peu dérisoire, et nous étions les premiers à nous plaindre. Nous n'avions pas de cathédrale. Nous en avons une à présent, dont le futurisme rend notre monde perplexe. Et c'est bien. On la critique, on la remet en perspective. On doute de sa grandeur, certains la révoquent, et c'est bien. Notre petitesse était banale alors qu'à présent, devant cet assemblage qui donne le vertige, notre petitesse est étrange, presque énigmatique » (SMII, p. 14).

Avec la venue des immigrants, de cette différence qui repousse les limites, la petitesse existentielle de Manustro qu'on croyait banale a pris de nouvelles proportions. L'intervention étrangère a permis d'ouvrir la ville sur le monde, de leur offrir d'autres perspectives, notamment grâce à cet ouvrage hydraulique novateur. L'actionnement des écluses qui découpent et détournent les flots de l'Isak offre en effet une scène si fascinante et si attirante qu'elle en est redoutable. En fait, « la dislocation de ces murs de béton qui se superposaient en créant de la profondeur » (SMII, p. 10) redimensionne l'être humain à son échelle propre, une conclusion que tire la première mère vers la fin de son monologue :

impossible de rester indifférent à ces milliers de tonnes d'eau, c'était terrifiant, mais je suis bien obligée d'admettre à présent que c'était grandiose et qu'en comparaison de nous-mêmes, il y a, dans l'eau qui bouge avec tant de bruit, quelque chose d'inexorable (SMII, p. 10-11).

---

<sup>44</sup> La cinquième mère dénonce tout ce qui déroge aux normes locales : « ce n'est pas normal tous ces gens désœuvrés qui se rassemblent pour fumer du haschich et qui écoutent de la musique africaine, ce n'est pas notre culture » (SMII, p. 22).

Associable à l'imagerie diluvienne, les déversements lors de l'éclusage suscitent un plaisir profond indescriptible, mêlé de jouissance et de crainte, de pulsions de vie et de mort. Cette mère décrit d'ailleurs la prégnance de ce fractionnement brutal et spectaculaire des eaux fluviales, un remplissage qui alimente un désir de primordialité : « on s'accoutume au spectacle des écluses comme on prend goût à ces plaisirs qui sont sans cesse à recommencer, on recherche toujours une euphorie de base, toujours l'exaltation de la première fois » (SMII, p. 10). En d'autres mots, l'eau des écluses, « à la base de la joie » (*Id.*) paraît ne jamais perdre de sa splendeur, ne jamais en miner le plaisir primitif, si bien que chaque fois semble la première<sup>45</sup>.

Depuis le saut du premier téméraire à s'être jeté dans l'Isak, la figure de l'étranger est devenue, pour certaines mères, une figure d'imprudence qui exerce une influence virale sur les filles de Manustro, en leur transmettant ce goût pour le dépassement des limites (« Elle ne s'est pas rendue toute seule au fond de l'eau, on a dû la pousser », sous-entend la première mère [SMII, p. 10]). Mais la sixième mère se demande « comment blâmer les gens qui se jettent à l'eau? Quand c'est défendu, ces gens-là, c'est plus fort qu'eux. On pense qu'ils n'ont peur de rien, mais moi je peux dire que c'est faux. Ils ont une peur bleue de se jeter à l'eau. C'est pour ça qu'ils le font » (SMII, p. 24). La neuvième mère renchérit et suppose que c'est la beauté de l'inconnu qui y est pour quelque chose : « comment dire non à ces enfants qu'on adore, comment leur interdire la beauté, celle des écluses, celle des Maghrébins » (SMII, p. 30). Si le goût de la peur peut se mêler à celui de la beauté, cela prend, dans *Stabat Mater II*, la forme d'une provocation de la mort qu'initient les nouveaux venus de la ville. En plus d'avoir omis l'installation de clôtures – dont l'absence invite à sauter (SMII, 15) –, ces derniers se jettent dans l'Isak, soit dans les eaux de leur propre création. Ce faisant, ils expérimentent un fantasme de mort imminente et de retour à la vie, ce qui n'a pas manqué de capter l'attention des mères et des jeunes femmes de Manustro. Si ces adolescents qui « reviennent sains et saufs, en maniaque du danger, [...] semblent trouver naturel ce miracle quotidien, ce miracle d'être en vie » (SMII, p. 15), c'est qu'ils cherchent à retrouver l'extase

<sup>45</sup> La troisième mère tâche toutefois, un peu plus loin, de nuancer cette impression, en soutenant que la reproduction d'une image en use le sens, en tempère la sensation (ce que nous avons vu notamment dans *Le Petit Köchel*) : « On recherche toujours une euphorie de base, toujours l'exaltation de la première fois », répète-t-elle, comme de fait, « mais c'est comme pour tout le reste. Les fois d'après, ce n'est jamais aussi envoûtant que la première fois » (SMII, p. 15).

rêvée d'un retour à l'origine première, de revivre la plénitude de la naissance, mais qui passe avant tout par une invitation à la mort. Leur survie dans l'Isak, canal devenu sacrificiel, apparaît comme une allusion au sacrifice avorté d'Isaac dans la Genèse. Or, cette survie s'étend après la mort, après la noyade dans l'Isak – donc au terme du sacrifice.

À supposer que les écluses de Manustro possèdent, au même titre que la mer Baltique de North, des eaux tant nourricières que sépulcrales dans lesquelles germe un élément principal, latent, telle la carcasse noyée de l'*Indiana*<sup>46</sup>, cette fois, c'est plutôt l'enfant qui disparaît dans les profondeurs, et le parent (la mère, surtout) qui exprime sa souffrance. C'est d'ailleurs l'une des mères qui est traitée d'« hystérique » (SMII, p.20), et non l'enfant (comme Martina North), ce qui, à notre avis, assoie la responsabilité maternelle au rang de puissance expansive primordiale. Les doléances de la deuxième mère, par exemple, montre bien que c'est l'enfant qui se trouve maintenant dans des eaux matricielles :

Savoures-tu les douceurs d'une vie aussi richement neutre qu'avant ta naissance?  
Les épis de l'au-delà sont-ils aussi paisibles qu'on les voit dans l'espérance? As-tu  
revu le matériel ancien de l'ineffable? As-tu bien étanché ta soif de ravissement à la  
source de joie, tu disais que c'était l'eau de la joie, mais regarde à présent si ces  
écluses en se referment sur ta noyade sont à la base de ma joie (SMII, p.13).

La noyade dans le sas des écluses, ces « machines sourdes à nos imprécations » (SMII, p. 13), conduit « au grand repos » (SMII, p. 9), soit une mort qui n'en est pas une, puisque ce suicide s'apaise dans l'inexprimable et douce paix vécue dans le giron maternel, comme une « sorte de magnification cosmologique et maternelle de la mort<sup>47</sup> ». La figure de l'enfant sombre dans un au-delà utérin, appelant les forces matricielles de l'eau à travers les figures maternelles et éclusières : les premières, ayant engendré l'enfant, en reçoivent la dépouille; les deuxièmes, ayant reçu l'enfant, en engendrent la dépouille. Du reste, ces dernières rendent les corps des enfants presque aussi méconnaissables les uns que les autres (SMII, p. 17).

<sup>46</sup> Nous ne pourrions mieux décrire le double aspect de la matrice-tombe, déjà présente dans les prières du Stabat Mater : « Une imagerie ambivalente relie à la fois cette femme, mère de tous les hommes, à l'image de la matrice et à celle de la tombe. La Nature-Mère est à la fois celle qui donne la vie et celle qui reçoit le corps après la mort. Le texte de Chaurette s'inscrit dans la continuité de cette représentation. Les dix-neuf mères se tiennent là debout devant le cadavre de leurs filles. À l'image de la mère douloureuse, elles ont engendré des corps dont elles viennent reconnaître les restes ». Denyse Noreau, *loc. cit.*, p.474.

<sup>47</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 265.



C'est donc dire que les eaux du canal réduisent leurs victimes en une même figure principielle, indifférenciée, celle de l'*infans*<sup>48</sup>, du fœtus qui se reploie dans un passé mythifié, aussi flou que l'existence du premier jeune à disparaître. Le désir de retourner indéfiniment dans les eaux maternelles est manifeste, notamment dans le seizième tableau :

SEIZIÈME MÈRE. [...] Sais-tu que j'ai passé la nuit à regarder les hommes-grenouilles repêcher ton corps, vingt-fois de suite, on me téléphonait, j'arrivais sur les lieux, tu te relevais de la civière, tu retournais plonger dans le canal, les sauveteurs se rhabillaient et retournaient te chercher, on me retéléphonait, je revenais sur les lieux, le même scénario vingt fois de suite, mais toi tu t'en fous? Allez, vas-y, lève-toi. Va t'amuser. Retourne te noyer (SMII, p. 48).

Comparable à la scène dans *Le Passage de l'Indiana* où le personnage-pharaon de Richardson d'Eric Mahoney n'en finit plus de mourir dans son bain, cet extrait montre que cette noyée tend à verser du côté de la résurrection. En se donnant la mort à de multiples reprises, elle confirme qu'elle obéit à un désir de renaissance. À dire vrai, elle expose, à plus petite échelle, le funeste principe qui stérilise Manustro de sa jeune population – d'autant plus que le récit ne présente que des mères allant identifier les cadavres de filles, jamais de garçons. Malgré l'inactivité des noyées dans la pièce<sup>49</sup>, elles n'en sont pas moins vivantes, puisqu'en se confiant aux profondeurs l'Isak, elles résident dans un espace-temps mémoriel que portent les mères affligées. Ces dernières qui les sauvent de l'oubli, leur préservent pour toujours une âme, une vie<sup>50</sup>. C'est en ce sens que se prononce la dix-septième mère, aussi dite la Consolation : « nous pressentions en nous-mêmes une paix qui allait durer toujours »

<sup>48</sup> Ensemble, les filles de Manustro deviennent, comme le fils dans *Le Petit Köchel* ou Charles Charles, une figure embryonnaire, un noyau qui n'existe que sous la tutelle matricielle : « Tant qu'il vit à l'intérieur de la mère, il plane effectivement dans une sorte de non-dualité; le fait d'être contenu dans la "mère" est confirmé par l'abolition de la relation à elle dans la perception, comme preuve aiguë de la fusion donnée. Celui qui vit cette scène est, de manière primaire ou secondaire, un *infans*, c'est-à-dire un fœtus ou un mystique; dans les deux positions, il est, de manière significative, muet et sans rapport avec un vis-à-vis objectif ». Peter Sloterdijk, *Bulles*, op. cit., p. 316.

<sup>49</sup> Ce n'est pas tout à fait le cas dans *Stabat Mater I*, où l'une des filles, Mélanie, qui jouait la morte, se lève de la table après avoir été démasquée par sa mère, ce qui marque peut-être là une véritable résurrection, du moins une intention de flirter avec la mort.

<sup>50</sup> Le désir de ramener l'enfant perdu à la vie se remarque parfois par l'emploi de la deuxième personne du singulier : « Montre-moi. Englobe-moi. Sois franche. Moins subtile. Punis-moi de t'aimer. Pince-moi. Éprouve mon doute. Sois simple. Argumente-toi. Une vérité. Un silence. Tu médites, mais c'est pour la frime. Je suis plus irréaliste que toi. Adieu, fantôme » (SMII, p. 29).

(SMII, p. 49). La parole des mères semble en effet jaillir d'un au-delà comme si elle émergeait de la surface de l'Isak, qui « s'irisait de teintes graves, si graves qu'il semblait qu'un phénomène allait se produire, l'apparition de quelque chose, de quelqu'un » (SMI, p. 52). Depuis l'autosacrifice du premier disparu, les jeunes mortes deviennent ainsi un même *infans* dans des eaux maternelles, perpétuant ce fantasme de réclusion afin de revivre un sentiment originaire. Noyées, elles forment une seule figure, elles sont le fruit protégé et mûrissant éternellement au sein de la mère, prédisposée, en soi, à les recueillir<sup>51</sup> et à nourrir leur mémoire.

### 3.3.2 Le canal du dialogue invisible

La rétrogression de l'enfant dans la métaphore embryonnaire empêche les mères de passer au deuil, les amène à s'unir à leur tour en une seule figure, puisqu'elles sont indifféremment prisonnières de leur nature matricielle. La plupart d'entre elles rappellent une scène passée (et commune) comme pour garder vivante leur progéniture : « Près des écluses, le soir, la surface du canal vers la densité des étoiles créait un dialogue invisible. Tu n'entendais rien. Mais nous savions toutes les deux que des paroles qui n'étaient pas dépourvues de clarté s'échangeaient dans le noir, » déclare la première mère au tout début (SMII, p. 9). De la figure sourde de l'enfant noyée à la figure expressive de sa mère explorée surgit la force mystique du dialogue, de l'échange. Un courant passe, un lien se crée, une intuition, mais sans se révéler ni s'expliquer. La huitième mère vante d'ailleurs les mérites d'une gamme de réfrigérateurs dont l'innovation est d'optimiser la conservation par le biais d'une sorte de conversation, d'une connivence absolue, d'un *canal* (à la fois voie navigable et moyen de transmission d'informations) : « De plus : deux dispositifs agissent sur des plans parallèles afin de communiquer entre eux, c'est comme un dialogue invisible. Cela permet qu'une fonction anti-bactérie puisse être activée par simple pression digitale » (SMII, p. 27).

<sup>51</sup> Nous nous permettons de détourner ici quelque peu l'un des sens du verbe « recueillir », qui signifie, selon le dictionnaire Web *Trésor de la langue française informatisé* (op. cit.) « recevoir, ramasser (ce qui s'échappe, se disperse, se répand, coule) dans un récipient pour le conserver, en empêcher la perte ou la disparition » (comme on recueille l'eau de pluie). Si elle n'a pas, en soi, la propriété de se répandre, la figure des noyées se recueille néanmoins dans un récipient matriciel afin de ne pas sombrer dans l'oubli (dans la perte ou la disparition absolues) pour ainsi renaître.

Au dire de la représentante, sans ces réfrigérateurs à rendement supérieur, Manustro, « métropole universelle en milieu de mortalité » (SMII, p. 29), ne peut espérer acquérir quelque renommée en matière de progrès ou de pureté malgré tous ses efforts ostensibles de modernisation. « Soyez antiques de l'intérieur », déclare-t-elle à la préposée de la morgue, comme si elle s'adressait à ses supérieurs (ou, aux dirigeants de la ville), « et grands dieux, remplacez-moi ces frigidaires! » (SMII, p. 28-29). Il appert que, sans réelle intention de conservation/conversation<sup>52</sup> – ce que néglige la morgue de Manustro –, l'innovation perd de sa teneur, n'étant qu'une simple reproduction, une imitation qui, au fond, ne réalise rien, sinon des apparences qui ne durent pas et des simulacres qui se tombent à plat. La dixième mère, qui ne ressent aucun lien fort pour sa fille, résume bien cette tare dont souffre la ville : « On joue à quelque chose de faux sous prétexte d'honorer la vérité » (SMII, p. 34). Manustro, c'est en quelque sorte la cité de l'inachèvement – ce que peut évoquer, en un sens, l'architecture en *demi-lune* de son bureau d'administration.

La noyade de la progéniture féminine met à l'épreuve cette double nécessité de conservation et de reproduction qui incombe au chœur sonore des mères-tombes, devant raviver le chœur muet de leurs enfants, prolongements biologiques de leurs fonctions reproductrices. « Ma vie, une énigme qui se prolonge dans la sienne », déclare la quatrième mère, « ne peut s'arrêter par simple décret, nous sommes une seule rivière, le ventre de ma fille est le mien, comment dénaturer l'eau qui bouge et qui va, comment supporter ce repli, ce bouchon, l'occlusion de ses orifices » (SMII, p.18). Au lieu d'assurer la pérennité filiale, les jeunes femmes fuient la *demi-lune* de Manustro, ville d'affectations, en se reployant dans un lieu de plénitude originelle : « La parole fermente silencieusement dans le corps mort de l'enfant, et s'épanche par la bouche de la mère. Ici, l'abondance verbale n'est que le ressac d'un empêchement de parler, le déferlement de paroles des mères n'étant que l'écho des voix

---

<sup>52</sup> Le rapport entre conservation et conversation chez Chaurette pose aussi problème dans *Fragments d'une lettre d'adieu*. Voulant parler de la « conservation » impossible du corps de Toni van Saikin en raison des conditions climatiques, le géologue Ralph Peterson a plutôt laissé échapper le mot « conversation » (FLA, p. 18), un lapsus qui n'a rien d'anodin. En effet, on n'a qu'à se rappeler le « manque flagrant de communication entre van Saikin et les géologues » (Pascal Riendeau, « Sens et science à la dérive », *loc. cit.*, p. 92) lors de l'expédition – puisque l'ingénieur croyait tant en la musique silencieuse de l'eau – pour y voir un lien avec sa détérioration.

mortes<sup>53</sup> ». Les noyées confient leurs capacités génitrices aux mères, elles les noient dans leur rôle matriciel, en font des sortes de « porte-paroles » de la Nature-Mère dont les voix (comme l'eau) *portent* l'enfant naissant. Sanctifiées grâce à l'oratorio que leur adressent les mères, les filles de Manustro vont à l'encontre de l'image de la rivière qui coule, évoquant le cours de la vie et sa fécondité. « J'ai beau me dire que nous n'avons pas mis au monde des enfants pour apprendre une semaine après leur fugue qu'ils se sont noyés dans le canal », s'indigne la cinquième mère, « tout ça est bien trop surnaturel, ça nous oblige à penser contre nous-mêmes. » (SMII, p. 21) Devenues *infans* dans le cercueil maternel, ces enfants connaissent une douce plénitude, même en (sur)vivant à contre-courant de la filiation naturelle.

Ce refus de l'ordre établi s'observe de même à travers les écluses, qui, par « la suppression des courants, et le remplissage des cavités » (SMII, p. 12-13), font entrave à la fécondité linéaire de la nature, comme nous l'avons signalé en début d'analyse. Leur principe même est de façonner un passage contre nature, freinant l'écoulement naturel de l'eau afin de produire une nouvelle voie possible. Or son artificialité fait craindre un bouleversement. Les risques de ces détournements artificiels résonnent d'ailleurs dans *L'Enfant du désert* (ce récit qui « nous fait voir plus de beauté que la réalité n'en contient » [SMII, p. 53]) : « À force de détourner les rivières, voleurs de pérennité, vous ferez de votre ville un désert », cite la dixième mère (SMII, p. 34). En réponse à cette peur d'assèchement, la neuvième mère, et auteure du roman, prend cependant le contrepied de ce qu'elle-même a écrit : « À moins que ça devienne un lac, un débordement puis un affaissement définitif de la matière, avec plus rien de tangible (SMII, p. 31) ». Son interprétation réfère au phénomène de gestation, de génération qui se relaye, se multiplie, se reproduit à l'infini, d'une matrice à l'autre, d'une mère à l'autre, comme du réel à l'imaginaire, de l'originel au dérivé, ou de la réalité au récit de fiction. Car la gestation, c'est la maturation de sens agglomérés unissant le Soi et l'Autre jusqu'à sa plénitude; tandis que l'enfantement, c'est ce trop-plein sémantique, cet excès de sens qui a su investir (donc féconder) l'agent récepteur et qui, de ce fait, va en déborder. L'actualisation du possible véritable n'appartient alors ni au naturel ni à l'artificiel, mais au principe libre de la reproduction qui, comme l'eau, ne connaît aucune barrière. Mauron le

---

<sup>53</sup> Julie Tremblay, « Les voix dévorantes » *loc. cit.*, p. 144.



disait bien : « Même dans les canaux où nous l'enfermons utilement, l'eau est libre<sup>54</sup> ». Et le canal de Manustro ne fait pas exception. L'Isak constitue une figure génératrice qui évoque une liberté primitive familière, si bien qu'il semble (re)produire toutes les naissances, toutes les unions, tous les hasards possibles. Si l'auteur de *L'Enfant du désert* ne peut s'empêcher de « reconnaître des enfants qui ne sont pas les [s]iens » (SMII, p. 53), c'est parce qu'elle reconnaît ailleurs la reproduction de sa blessure intime, un déjà vu qui la retient prisonnière.

À l'instar du passage copié de l'*Indiana*, nombre de phrases du best-seller sont puisées par les mères de *Stabat Mater II* afin de mettre en mots la souffrance du deuil. Mais ce faisant, elles s'enfoncent dans une logique de reproduction excessive, ce que traduisent les débordements sanitaires rongant la ville de l'intérieur : « Manustro, ville pourrie », déclare l'une d'entre elles. « Vous devriez venir dans ma cave, une odeur épouvantable, il paraît que toutes les infrastructures de notre quartier sont à revoir. » (SMII, p. 42). On pense alors à l'univers insalubre des Motherwell et des Brunswick, ces mères, tout aussi matricielles que ruminantes, qui puisent à l'infini la matière à réinterpréter dans des infrastructures souterraines et inconscientes d'une tragédie inexprimable. La mère chaurettienne est aussi une « mère-puits » dans *Stabat Mater II*. Elle forme une entité nourricière d'où l'on puise la vie, la mémoire. La quatorzième mère se plaint d'ailleurs d'une douleur au ventre comme si elle était « enceinte d'une croix », qui germe et qui « veut sortir, comme un fœtus aux extrémités en pointes, autant que les crochets d'un puits » (SMII, p. 42). Si des problèmes de détérioration empestent les sous-sols à Manustro comme le sera par la suite celui des Motherwell, c'est que la répétition du deuil se reproduit sous l'effet d'un élément principal perturbateur en gestation. Au cœur des eaux réconfortantes de la mère se retrouve un enfant cloué à sa croix, à cet appui funeste qui peut notamment se lire comme « une union des contraires, [un] signe de totalisation » du monde<sup>55</sup>. Les mères de *Stabat Mater II* portent ainsi

---

<sup>54</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 158.

<sup>55</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 379. Rappelons que la résurrection du Christ, mort sur un symbole de totalisation du monde, a lieu depuis un espace matriciel, une grotte, car celle-ci « est un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au rêve d'un repos tranquille, d'un repos protégé ». Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 185. En plus d'emprunter à la chrétienté ses structures poétiques liturgiques, *Stabat Mater II* exploite le thème chrétien de la divine renaissance, d'autant que passer du repos au sein de la Terre-Mère à celui de la Mère-Mer soit loin, comme nous le voyons, d'en affaiblir les puissances résurrectrices.

bien plus qu'un symbole de mort commémorant le sacrifice de leurs enfants, puisque leurs entrailles sont pleines d'un *infans* indélogeable qui affirme le principe de *croisements* desquels il est issu, desquels germe le possible véritable en sa grandiose plénitude.

### 3.3.3 *Petit Navire* et la blancheur nourricière

Entre les deux *Stabat Mater* de Normand Chaurette est apparue une œuvre du dramaturge où se déploie à nouveau l'univers douteux de Manustro, et où des échos à la plénitude de l'eau maternelle en ponctuent aussi le récit. Créée en 1996 pour le théâtre jeune public, *Petit Navire* raconte l'histoire d'un jeune garçon et de sa sœur qui cherchent à remettre en question l'ordre qui leur est imposé. Lui, surnommé Petit Navire, qui dit être né « entre deux rives, sur [un] traversier » (PN, p. 12), écrit sa « vision des choses » (PN, p. 6), à contresens des mentalités sociales; elle, Roxane, s'isole dans la science même les samedis pour comprendre et dominer la mort. Tous deux vont s'élever contre les figures parentales tantôt absentes, tantôt déficientes qui les entourent. Tandis que le père semble inexistant, la mère, gravement malade, fait croire à ses enfants, avec de fausses cartes postales, qu'elle prend du repos quelque part dans l'Himalaya. Mais ces derniers ne sont pas dupes, malgré les efforts de leurs parents de substitution – le concierge Monsieur Wreck et la buandière du coin – pour entretenir le secret et pour adoucir le deuil à venir.

Encore ici, la mort se lie au souvenir éternellement renaissant : « La pérennité est le mot juste pour décrire l'état de paix qui m'habite, les enfants », aurait écrit la mère souffrante dans l'une de ses cartes postales<sup>56</sup> (PN, p. 29). Un passage de carte postale la décrit comme étant « sensible à la plénitude » (PN, p. 15), un état qui en fait une figure prodigieuse : « Chaque versant de montagne crée en moi l'effet d'un grand déluge. Puissiez-vous connaître un jour, vous aussi, ce débordement suprême. Votre mère élue pour de grandes choses, qui pense à vous dans l'extase » (p. 29). Ici, la figure diluvienne ne se forme pas d'après ses

---

<sup>56</sup> On peut supposer facilement que la mère n'ait jamais écrit ces lignes, puisque c'est Monsieur Wreck qui dépose les cartes postales (PN, p. 23).

puissances disséminatrices, mais bien d'après la jouissance du débordement<sup>57</sup>, du trop-plein plus grand que nature dont la splendeur s'abat avec force, comme lorsque les écluses de Manustro libèrent les eaux du sas. Bien qu'elle soit à l'aube de la mort, la mère est magnifiée par son association à la plénitude, sans doute pour que cette image de grandeur, d'extase et de rêve s'inscrive à jamais dans la mémoire de ses enfants.

Petit Navire se dit lui aussi élu pour de grandes choses. Alors que Monsieur Wreck, déjà « épave symbolique<sup>58</sup> », attend les honneurs pour avoir patienté depuis si longtemps après la mort, le jeune garçon se démarque par ses ambitions d'envergure. Soi-disant né sur l'Isak « comme un tronc poussé en avant dans la débâcle » (PN, p. 12), il n'a rien d'une épave : « Le monde est comme vous, monsieur Wreck : il reste assis à se demander si c'est aujourd'hui qu'il va mourir » (PN, p. 13). La vigueur de Petit Navire est celle d'une rivière, d'un fleuve qui voyage à travers le monde et que rien n'arrête, animé d'une volonté qui défie l'impossible. Si tout lui est possible, le vieux concierge n'est pas si différent du jeune garçon sur ce point : « [Mes idées] ne sont pas noires », répond-il à l'enfant. « Elles sont toutes blanches. Comme les murs, comme les draps : lorsque tout est blanc, tout est possible. Comme la lune. Tiens, je boirais bien un verre de lait » (PN, p. 5). Pour Bachelard, la rêverie des eaux lactées suscite « un bonheur si physique et si sûr qu'il rappelle le plus ancien bien-être, la plus ancienne nourriture ». D'avis qu'« on fait toujours l'éloge des disparus » (PN, p. 19), Monsieur Wreck rêve qu'on lui rende hommage, qu'on pérennise sa mémoire, qu'on *nourrisse* son souvenir, bien qu'il ne soit pas encore mort : « Pour être honnête, je désirais qu'on me décroche la lune. Mais comme c'est impossible, j'ai dû me contenter d'un verre de lait. » (PN, p. 8) Plus modéré que Petit Navire, le vieil homme voit dans la substance laiteuse une blanche consolation maternelle. Il s'agit là d'une façon atténuée de goûter à la plénitude nourricière que lui aurait offerte la lune et, donc, de se rapprocher ainsi une mort rassurante qui aura l'allure d'une nouvelle vie.

<sup>57</sup> Après avoir été sermonnée par la buandière, Roxanne, furieuse, fait déborder l'évier jusqu'à créer « un déluge dans toute la maison » (PN, p. 27).

<sup>58</sup> Guylaine Massoutre, « Ce sont toujours les mêmes qui écopent », *Jeu*, no 84, « Portraits d'actrices », septembre 1997, p. 19.

Par ailleurs, l'imagerie de la nourrice, aussi enveloppante que le premier confort, conduit ultimement à la figure de l'Isak. L'aura mystique entourant ce cours d'eau vient appuyer l'unicité exceptionnelle de Petit Navire qui prétend y être né. Comme sa mère avec ses cartes postales, il transmet une réflexion sur la force de la plénitude : « Il n'y a qu'un seul chemin par personne. Quand on dit qu'il y en a plusieurs, c'est pour se rassurer », dit l'enfant (PN, p. 43). Ce « seul chemin », cette seule possibilité d'actualisation véritable se métaphorise, au fond, à travers la figure de l'Isak. Petit Navire propose d'ailleurs aux autres d'emprunter ce chemin avec lui pour se rendre à Excelsior, un endroit rêvé (dont le nom signifie, en latin, « plus haut, plus élevé », ou « Tranquillité de l'Ordre » [PN, p. 50]) où les « forêts bordent un delta et encerclent un grand lac qui s'appelle le bassin du Repos » (PN, p. 49). Au dire de tous, Excelsior est empreint d'une heureuse et douce sérénité, notamment à l'hôtel Éternité, havre dont les magnifiques commodités offrent, dans un décor d'une blancheur superlative, « la chaleur d'un sommeil si fécond qu'on croirait pour toujours s'envelopper dans le bonheur » (PN, p. 50). La pièce s'achève sur ce désir de se laisser porter par (la métaphore de) l'Isak, puisqu'en menant aux qualités réconfortantes de l'immaculé, il conduit à la pureté des infinies possibilités qui invite à s'y lover à jamais comme contre le sein de la mère.

Alors que le deuil ne s'achève pour ainsi dire jamais chez les dix-neuf mères de *Stabat Mater II*, ressassant le passé comme on peut réciter sans relâche une prière ou un exercice d'interprétation, le chagrin de Petit Navire ne fait que s'amorcer, et dans le sens inverse. Les habitants de Manustro semblent errer dans une ville naufrage « dont on voit émerger les restes, les ornements, le chagrin, la dentelle » (SMII, p. 53), une ville traversée par l'imaginaire de la perte de l'enfant : du premier Maghrébin disparu aux filles noyées, en passant par la figure du Christ renaissant de même que par l'enfant du désert. La tragédie de tout Manustro, cette cité qui ne tient qu'à ses grandes aspirations vides de sens, ne réside pas seulement dans les suicides d'enfants en série, mais d'abord dans l'artificialité hostile qui la fonde. Bien qu'elles soient contre nature, les eaux de l'Isak n'en perdent aucunement leurs vertus protectrices et reproductrices. En étant *pleines* d'une volonté de retrouver une éternelle et immuable authenticité, ces figures hydriques nourrissent et pérennisent la mémoire de l'*infans*, symbole d'une jouissance priméité. Car, dans *Stabat Mater II* comme dans *Petit Navire*, on retrouve des personnages qui ne recherchent pas tant la mère que ses qualités



consolatrices, que ce soit à travers l'Isak, le lait, la lune ou le « bassin du Repos », dans l'espoir de se réapproprier l'extase perdue de la première fois, de cet état unitaire de blancheur et de beauté, réunissant les possibilités infinies d'un Soi en devenir.

### 3.4 Conclusion partielle

Bien que la réinterprétation fantasmatique de la (re)naissance soit presque toujours au centre des pièces de Normand Chaurette, nous avons vu, avec ce dernier chapitre, que certaines œuvres privilégient ces eaux qui concourent à l'actualisation matricielle du possible. En soi, celles-ci sont des phénomènes transitionnels de gestation, d'incubation, de canalisation, de conception latente d'où s'origine le monde en son immensité et en ses infinies liaisons, ce pourquoi ses manifestations peuvent devenir synonymes de beauté, de grandeur, de prodige et de mystère. Il était alors tout à fait envisageable d'identifier, dans ce théâtre sensible et rétrospectif, où se déploie une esthétique primant la figure auctoriale, l'interférentialité et le métissage des genres, une mise en figure propre à la réceptivité (re)productrice, particulièrement apparente à travers la métaphore de l'eau essentiellement graviscente, une Eau-Mère qui reçoit et enveloppe les baigneurs comme les morts<sup>59</sup>.

Écrits à la même période, les textes dramatiques que nous venons d'étudier coagulent tous autour du deuil de séparation entre le parent et son enfant. Du naufrage dans *Le Passage de l'Indiana* à la noyade dans *Stabat Mater II*, il y a, chez l'enfant, ce refus d'accepter la disparition définitive du paradis perdu – ce qui accable aussi le fils dans *Le Petit Köchel*, qu'on a négligé depuis sa naissance. En contrepartie, on retrouve chez la figure parentale l'incapacité d'accepter que sa progéniture se donne la mort (symboliquement ou non) et se renferme sur soi. Tandis que le personnage de Martina North conserve les plus précieux souvenirs de ses parents au cœur d'une épave au fond de la mer, son plus grand admirateur

---

<sup>59</sup> C'est le cas aussi dans *Scènes d'enfants*, seul roman de Normand Chaurette. Dans ce récit, un enfant, né difforme, a été tué par ses propres parents près du bassin de pierre de leur jardin. Mais s'ils ne l'ont pas noyé, son souvenir n'en est pas moins confié aux eaux du bassin, devenu une figure taboue puisqu'il préserve ce drame de l'oubli. « Je savais que toute l'histoire tournait autour de ce bassin », affirme le protagoniste. Normand Chaurette, *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1988, p. 12.

secret – qui est à la fois son éditeur, épris d'elle, et une sorte de père nourricier – la confronte au plagiat comme pour l'arracher de sa réclusion dans la priméité originaire, et ainsi l'ouvrir à la véritable richesse de la reproduction, soit celle qui se livre à l'Autre par amour. Voulant aussi s'ouvrir sur le monde, la ville de Manustro, elle, ne le fait qu'à moitié, au point où sa jeunesse cherche à s'enfuir dans la pureté des eaux matricielles de l'Isak, afin d'échapper à ce monde tout en faux-semblants. C'est aussi ce que désirent North et même Petit Navire et sa sœur, tous des orphelins recrachés dans un monde hostile à leur unicité. Profondément attachés à l'essence des choses, ils rêvent d'un réconfort maternel pour se consoler du ravissement d'un bonheur premier qui, depuis, les laisse incomplets, inachevés, toujours sous forme d'*infans*. Comme l'a écrit Bachelard, « une enfance potentielle est en nous. Quand nous allons la retrouver en nos rêveries, plus encore que dans sa réalité, nous la revivons en ses possibilités<sup>60</sup> ». C'est le cas avec ce premier jeune homme qui s'est jeté dans l'Isak et qui se retrouve, dès lors, éclaté entre réel et imaginaire. Il est devenu un mythe survivant dans la mémoire d'autrui, en attente qu'on lui réactualise une possibilité d'existence, un sens nouveau peut-être. Les noyades sacrificielles d'enfants qui s'ensuivent illustrent par ailleurs que l'eau, même artificielle, même enfermée dans ses cloisons sépulcrales – et non pas aussi pure et naturelle que la mer Baltique –, n'en demeure pas moins nourricière, libre d'engendrer. Recevant la mort autant qu'une tombe à ciel ouvert, l'eau maternelle engendre un dialogue invisible pouvant rétablir une communion originaire entre le parent et l'enfant.

Que ce soit sur le plan de l'ascendance ou de la descendance, les nécessités à double tranchant de la conservation et de la reproduction d'un manque affectif se mettent systématiquement sous tension dans ces trois pièces. S'impose un processus de sauvegarde de la mémoire identitaire, s'exprimant à travers des fantasmes de gestation et de génération qui s'interpénètrent et par lesquels se conjoignent et s'enchaînent indéfiniment le mortel et l'éternel, le réel et le fictionnel. Pour North, Caroubier ou les mères de Manustro, la mort ne s'abîme plus simplement dans les profondeurs marines, mais se reproduit *en eux* et *entre eux* comme une vie nouvelle. De même, l'idée d'une sereine primordialité enveloppante apparaît comme l'unique compensation possible pour surmonter l'arrachement définitif d'une partie originaire de soi. Ainsi, dans cette quête de plénitude existentielle, les eaux létales sont

<sup>60</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961, p. 86.

sources gestantes de vie, de sens et de mémoire, elles appellent au rejaillissement, donc, sur le plan métaphorique, à la revitalisation consolatoire de l'inévitable perte, bien qu'elle soit parfois impossible à raisonner. Pas plus les flots de l'Isak que ceux de la mer Baltique ne conduisent à quelque résolution du deuil sans passer par l'acceptation de la mort. Au contraire, ce sont des emblèmes de puissances matricielles qui causent l'arrachement afin de mieux préserver la vie, l'essence, et de mener ultimement à l'intime réconfort d'une blanche fécondité, ineffable, éternelle comme une lune laiteuse, comme un repos riche de tous les possibles.

## CONCLUSION

*Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau<sup>1</sup>.*

Par son rapport vital et pluriel à l'existence, l'eau n'a jamais cessé de nourrir la pensée humaine dans son appréhension (rêvée ou raisonnée) de l'environnement ou de la nature propre de l'homme. Qu'elle soit divinité, symbole, idée, énergie, fluide, boisson ou commodité de la vie courante, l'eau constitue à l'évidence un signe omniprésent en étroite interactivité avec le vivant. De ce fait, imaginée en ses fondements, elle couvre, pour certains penseurs et certaines traditions, la conception originelle du monde : « Pour l'esprit errant sur les eaux, au début de la Genèse, ce possible embrassait l'univers, tout entier encore indéterminé. Le même symbole hante les diverses mythologies, grecque, babylonienne, hindoue. Le chaos primitif est toujours un océan<sup>2</sup> ». Ce sont ainsi les propriétés complémentaires d'inconstance et de génération de l'eau que l'on fait valoir, ce qui « fait d'elle un instrument bien adapté à l'exercice de la pensée cosmogonique<sup>3</sup> ».

Nous nous sommes donc intéressé, dans ce mémoire, à la place qu'occupe cet élément, aussi essentiel à la vie qu'à certaines formes d'imagination, dans les fictions dramaturgiques de Normand Chaurette. De fait, l'eau, sous ses multiples formes et images, traverse un théâtre entièrement dominé par des remises en cause importantes du geste créateur et de son interprétation (aussi bien sur le plan scénique que cognitif), au fil d'une écriture marquée par l'intertextualité, le métissage formel et l'éclatement narratif. Notre intention était de vérifier si cette substance riche de sens s'inscrit bien dans la logique de ce théâtre où la notion d'origine est constamment mise à l'épreuve. Nous avons eu affaire à une esthétique dramatique où l'on démultiplie, entremêle et embrouille fréquemment les points de repère, les références et les certitudes, ouvrant la porte aux doutes, aux simulacres et aux fantasmes de l'esprit. Nous y avons reconnu que l'eau est un fait prenant de l'imagination matérielle, comme l'entend

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, 1934, t. II, p. 235.

<sup>2</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 155.

<sup>3</sup> Jean Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, Francke, coll. « Travaux publiés sous les auspices de la société suisse des sciences humaines », 1971, p. 121.



Bachelard, et qu'elle agit à titre d'interface déployée contre un passé douloureux, entre les régimes du réel et du rêve. En tant que figure, elle en recouvre les intrications de même qu'elle suscite un éveil, un essor de l'expression, par sa présence et son activité au cœur d'un complexe originel et intime.

La substance aquatique est apparue, lors de nos recherches, comme une matière première au sein d'imaginaires troubles, une matière saisissante aux sources de traumatismes inexprimables, voire insaisissables en leur totalité. Nous avons dirigé notre regard sur les personnages qui en sont victimes, afin de comprendre non seulement comment l'eau a marqué un malheur passé, mais surtout comment elle continue d'influer sur leur rapport au monde et sur la parole (com)mémorielle qui, depuis, les habite. À supposer que l'humide élément investisse l'expressivité de ses forces, de ses phénomènes et de sa prégnance, nous avons distingué différentes tendances de l'eau figurante<sup>4</sup> tout au long de la dramaturgie de Normand Chaurette. Or, comme mentionné en début d'analyse, il était prévisible que nos trois grandes catégories de figuration allaient connaître plusieurs recoupements, compte tenu, notamment, des préoccupations comparables que soulèvent les concepts appuyant notre catégorisation. En effet, la nécessité de façonner l'existence correspond, à tout prendre, à ce qui lie nos principes figuraux de liminalité, de dissémination et de plénitude. Dans une certaine mesure, chacun de ces traitements de l'eau pourrait faire l'objet d'analyse dans presque toutes les pièces de l'auteur. Quoi qu'il en soit, nous avons vu que les eaux chaurettiennes, sous l'une ou l'autre de ces forces, soutirent leur vigueur d'un même centre : celui du désir de s'unir par amour, par une attirance profonde et véritable. Peter Sloterdijk fait d'ailleurs remarquer que le mythe de création suit des modèles de liaisons, « d'animations réciproques [qui] s'engendrent par résonance radicale; en chacune d'entre elles apparaît le fait qu'il faut être au moins deux pour constituer une subjectivité réelle<sup>5</sup> ». Mais le problème dans le théâtre de Chaurette réside précisément dans la présence d'une incompatibilité amoureuse ou d'une impossibilité de

<sup>4</sup> Cette expression est tirée d'une analyse de Georges Didi-Hubermann qui parle de « figure figurée » pour désigner « la forme, l'aspect, l'*eidos* » d'un objet désiré, et de « figure figurante », soit « une figure en suspens, en train de se faire, en train d'apparaître ». Georges Didi-Hubermann, « Une ravissante blancheur », *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de minuit, 1998, p. 88. C'est sous cet angle que nous avons traité des figures hydriques de Chaurette, étant toujours « en train de "se présenter" » à travers la parole des personnages, « et non en train de "représenter" ». *Id*

<sup>5</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles*, *op. cit.*, p. 59.

(comm)union, desquelles surgit une parole en puissance. Par l'expression ou la création, on y opère une stratégie d'adaptation palliative, mais forcément inachevable ou déficiente, car provenant, à la base, d'une insuffisance intrinsèque. La figure de l'eau primordiale agit en ce sens comme une béquille dans l'imaginaire de personnages mis à l'écart, du fait qu'elle inspire une fécondité désirable, profonde et primitive. Refusant toute vérité qui ne s'accorde pas à leurs désirs, ces êtres réinvestissent cette matière infiniment riche et malléable de leurs rêveries afin de combler un vide profond, de cacher ce qui, fondamentalement, fait défaut. Ils ne confèrent pas seulement un rôle actif à ces eaux qui étaient là, tout près du traumatisme inaugural, ils en intègrent la signifiante et la puissance ambivalentes en vue d'exprimer leur rapport intraduisible et lacunaire au monde qu'a provoqué la désunion. C'est ainsi qu'ils procèdent à la mythification de ce trauma fédérateur :

En intégrant ce qui reste ailleurs inintégrable, et dans tout autre texte indicible, la pensée mythique supplée les défaillances de l'inconscient. Elle renvoie à un commencement, où était le verbe, mais pas encore le sujet du verbe. Elle puise directement dans les pensées du ça, "dans ce qu'il y a dans notre être d'impersonnel et pour ainsi dire de naturellement inéluctable", là où tout s'éprouve subjectivement, mais au-delà du sujet<sup>6</sup>.

Et, chez Chaurette, la transmission subjective de cette pensée suppléante incombe à des personnages initiateurs ou dépositaires de ce récit cryptique, dissimulant les traces d'un conflit fusionnel. Et ce sont les multiples figures de l'eau qui amènent, essentiellement, à redonner un certain dynamisme au centre unitif névralgique, à masquer les lacunes originelles d'une alliance vouée à l'échec, sous le couvert du mythe primordial. C'est donc à l'aide de ce fil conducteur de l'impossible quête d'union que nous pouvons maintenant reconnaître une progression de l'image figurale de l'eau et de ses principaux effets cathartiques dans l'esthétique dramatique singulière de l'auteur.

Si l'on mentionne si souvent son décalage avec le réalisme rassembleur du théâtre québécois des années 1970, c'est en partie parce que la dramaturgie de Chaurette a débuté avec des œuvres thématiques largement, par exemple, le retour, l'identité trouble et l'acte de ritualisation, tous mis au profit d'élans créateurs démesurés et hermétiques. Déjà, l'envergure

---

<sup>6</sup> Myriam Pécaut, *La matrice du mythe : essai sur l'inconscient originnaire*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Psychanalyse prise au mot », 1982, p. 26.

liminale de ses textes était manifeste. Cela nous a conduit à constater que ce théâtre a amorcé ses remises en question sur la création en s'attachant à la figuration des multiples frontières, phases, croisements et symboles de l'eau.

À l'étude de la plage de *Provincetown Playhouse* et des rives de *La Société de Métis*, nous avons vu une sorte d'entrée en matière, de première approche vers les apparences trompeuses et impénétrables de l'élément thalassal. La fréquentation obsessionnelle des bords aquatiques y est apparue symptomatique d'un trauma affectif lié à la perception. Figure de réflexions, de dédoublements et de miroitements, l'eau mitoyenne, dans ces pièces, verrouille le regard sur soi-même. En effet, autant Charles Charles que les quatre portraits formant "La société de Métis" refaçonnent continuellement leurs origines au point de devenir les miroirs chimériques de leur propre existence, des miroirs éclatés dont les reflets voyagent entre réalité et rêverie. Mais ces marginaux demeurent, au bout du compte, aux prises avec leurs désirs inassouvis. Pour Charles Charles, c'est un idéal de beauté qui lui a échappé, qui l'a trahi même. Depuis, le pauvre s'efforce de fuir cette défaite amoureuse à l'aide d'un sacrifice innommable comme tentative de survie. À l'instar des vagues qui se brisent sur le sable, il réinterprète sans cesse la même histoire pour se renouveler, chaque fois, comme le disque lunaire, voire pour renaître en un véritable Créateur, quitte à choisir la folie narcissique comme rôle d'une vie. Pour les personnages-tableaux signés Hector Joyeux, le problème se situe dans l'impossible connexion avec l'Autre, celui de l'« autre côté du miroir » qui engendre (le peintre) ou qui légitime leur nécessité (les touristes). Ils rêvent d'une reconnaissance éternelle, comme celle qui miroite dans l'onde pérenne du fleuve. Ils errent près de cette figure d'immortalité qui a sur eux l'effet du regard extérieur. Mais leur essence est aussi trouble que celle des marécages, sombre miroir sans cesse changeant qui les sépare de leur créateur – première figure de l'Autre – depuis leur naissance. Ouvrant sur un imaginaire de l'illusion, du regard autoréflexif et de ses infinis croisements de perception, les premières eaux chaurettiennes sont la trace d'une communion avortée avec un objet d'altérité hautement désiré, une exclusion réfrénant toute atteinte véritable et achevée d'un idéal de grandeur ou d'admiration.

Cette aspiration à la pureté, devant passer par un mythe fondateur, devient par la suite, dans le théâtre de Chaurette, un leitmotiv de plus en plus engageant. Et c'est la figure du

déluge qui s'impose cette fois, montrant le renouvellement comme un mouvement transfigural de la matière. Nous avons donc identifié, dans notre deuxième partie, des eaux figurées d'après leurs effets de dissémination. Elles érodent, fragmentent, sédimentent, dispersent, tout autant qu'elles corrompent et fermentent. L'eau disséminale appelle ainsi les pouvoirs différants des mots, elle favorise une prise de parole mue par la prolifération du sens résiduel.

C'est cette figuration de l'eau qui prédomine dans la suite de l'œuvre du dramaturge, avec *Fragments d'une lettre d'adieu* et *Les Reines*, où des figures torrentielles rongent tant les terres que la pensée, déferlent contre l'ordre établi et, du coup, ruinent toute recherche de sublimité – qu'il s'agisse de la purification des eaux tropicales ou de la course au couronnement. C'est notamment le risque d'affaissement qui relie ces deux pièces. Dans la première, des pluies interminables et inexplicables ont causé l'échec de la raison scientifique, en pratique comme en théorie, car leur puissance dévastatrice, brouillant tout contact avec le monde, a généré un univers d'embourbement, dont font foi les témoignages incohérents des géologues. Ils sont sans réponse devant l'idéalisme de leur ancien chef d'équipe, puisque van Saikin a voulu unir l'exactitude et le rêve comme dans un même fleuve (L'Amour?), si bien qu'il s'est dissous dans la matière composite, soit celle qui compose et réinvente sans cesse le monde. Décomposé et recomposé en fragments de paroles et de sens fuyants, il en est devenu le mythe, épousant la musique des eaux qui peut tout dire, qui peut refaire le monde. Et c'est d'ailleurs, dans la seconde pièce, ce que reproche la duchesse d'York à sa fille, Anne Dexter, qu'elle a réduite au silence. « Refaire le monde », Anne s'y engage en se réappropriant sa parole pour formuler contre sa mère les abominations et les futilités du pouvoir qui règnent dans le palais et qui la séparent de son frère bien-aimé. L'aphasie qu'on lui a imposée devient alors un déluge sonore, grondant comme la tempête hivernale qui balaye le royaume. Fragmentés en leur intégrité (physique et sociale), le frère et la sœur, isolés l'un de l'autre, donnent à penser que la fragilité de l'amour sincère est fondatrice, que ses alliances naturelles bien qu'irraisonnables, comme l'eau éternellement fluctuante et rénovatrice, éparpillent et animent tout ce qui existe, ce qui donne parfois, à l'essentiel manquant, l'illusion de n'être qu'un mythe insondable, plus fort que tout.

Notre dernier chapitre a été l'occasion de mettre en lumière l'inhérence reproductrice des eaux de renouvellement, un angle qui se raffermi dès la seconde moitié de l'œuvre dramatique



de Normand Chaurette. C'est à cette période que s'impose un imaginaire figural d'eaux maternelles, d'eaux pleines assumant (pleinement) leur principe de fécondité, d'enfantement, de reproduction perpétuelle. À travers cette figuration, la quête d'une sublime renaissance prend forme essentiellement sous la puissance matricielle de la réception, de même qu'elle fait montre d'une obsession déroutante envers un figural hydrique de plénitude conjuguant, en soi, berceau et tombeau, origine et finalité.

Dans *Le Passage de l'Indiana* comme dans *Stabat Mater II*, la grandeur de l'eau n'apparaît pas qu'en surface ou dans ses déferlements, elle s'initie plus profondément, depuis ses engloutissements. Ses profondeurs, même meurtrières, protègent l'existence du funeste oubli; elles sont d'intenses réserves de mémoire, matrices d'un germe (*plénium* ou *infans*). Les fantasmes d'absorption y prennent alors des proportions primordiales encore plus saisissantes, maintenant que la figure de l'eau se fait enveloppante, maternelle, pouvant combler un déficit affectif. Tant *l'Indiana* qui a coulé dans la mer Baltique que le premier enfant qui a sauté dans les écluses de l'Isak en sont la preuve. Ce sont des figures qui incitent Martina North, coupée de l'amour de ses parents, ainsi que les filles de Manustro, entichées de la figure mal-aimée de l'étranger téméraire, à la réclusion dans un réconfort de plénitude originelle. Or, tandis que l'écrivaine orpheline souffre de la perte de l'amour parental, c'est le contraire qui se (re)produit avec les enfants de *Stabat Mater II*. Du côté de North, nous remarquons en effet qu'elle s'enferme obstinément dans la figure d'une épave qui porte le principe de son naufrage identitaire. Et ce sombre principe est ce qui la fera justement sombrer, puisque son plus grand adorateur, son éditeur, a procédé à la reproduction induue et surtout *absolue* de ce passage de *l'Indiana*. Ce noyau de filiation est, pour lui, l'occasion de transcender cet amour sans retour qui l'accable, de prouver qu'il est de même essence que celle qu'il aime. Quant aux adolescentes qui se noient à Manustro, leurs morts répétées sont la reproduction du premier germe. En s'élançant comme le premier Maghrébin dans le réservoir de la ville, elles épousent cette audace qui défie la mort, la limite, et s'abandonnent dans des eaux de ressourcement afin de jouir d'un bonheur en gestation. Elles ne se contentent pas de demeurer en superficie, comme le reste de la société : elles plongent et prennent le risque de se livrer à la plénitude de ce qui est grand, beau et plein de mystères. Mais, ce faisant, elles provoquent un deuil impensable, obligeant leurs mères à porter de nouveau leurs enfants, mais avec tout ce qui leur

reste de fécond : leur voix, leur mémoire. Les eaux utérines de la mer Baltique et de l'Isak ouvrent un passage, un canal entre l'arrachement de la mort et celui de la (sur)vie, générant un mouvement vertical, amoureux, un dialogue intérieur qui s'élève depuis des profondeurs inconscientes jusqu'à la surface, jusqu'à l'expression qui sait relayer la perte. Ces dernières, porteuses d'un repos éternel, n'ont d'ailleurs peut-être rien d'obscur. Sans doute sont-elles d'une douce blancheur aussi féconde et nourricière que celle qui console et berce les personnages dans *Petit Navire*. Car la quête d'une blanche plénitude comme amour compensatoire, dans ce texte comme dans les deux autres, apparaît comme autant l'affaire de la jeunesse que de l'âge adulte, surtout que, même sous l'enseigne d'une origine liée, ces deux figures, parentales et infantiles, peinent à s'éclairer mutuellement devant l'absolu.

Notre intention était de vérifier la présence de trois axes figuraux principaux appartenant à la mise en récit d'une eau souveraine dans les textes dramatiques de Normand Chaurette. Or, il impose de mentionner le recoupement de deux de ces types de figuration. Pour clore ce parcours diachronique de la figure de l'eau dans ce théâtre, nous devons effectivement reparrer de dissémination et aussi de plénitude, puisque nous retrouvons enfin des déluges intérieurs qui vont investir et menacer des figures matricielles, jusqu'au point de causer une dégénérescence de l'identité et de l'expression. C'est d'ailleurs ce que laissent présager les égouts refoulant dans les sous-sols de Manustro dans *Stabat Mater II*. Les eaux qui inondent les deux plus récentes pièces publiées de l'auteur, analysées dans notre deuxième partie, sont le signal probant des risques d'effondrement qu'intériorisent des entités matricielles. Avec *Le Petit Köchel* et *Ce qui meurt en dernier*, le corps reproducteur féminin se fragilise, se disloque en une multiplicité de voix instables, sous l'effet d'une eau intérieure sombre, persistante et obsédante qui s'épanche violemment dans la sphère de l'intime. L'écroulement d'un monde repleiné sur ses propres hontes et sur ses manquements amoureux semble imminent dans les deux cas. Dans la première pièce, l'absence d'amour maternel au profit de Mozart a poussé un fils à la vengeance en devenant, grâce au rituel, une figure embryonnaire nocive. Plus radical encore que les jeunes noyés de Manustro, il est un seul et unique germe mort-vivant parasitant à jamais le ventre de ses figures de mères-interprètes. Puisque l'une d'entre elles aurait accouché de lui par erreur comme on fait une fausse note, il exige que sa mémoire soit éternellement *consommée* afin de pérenniser, de fois en fois, le mythe de sa souffrance.

L'infini passage de sa matière dans les systèmes gastrique et reproducteur atteste son caractère impérissable et *substantiel*, au même titre que les eaux de renvoi qui fermentent et empestent dans la cave comme depuis toujours. Et c'est un ébranlement similaire des fondements qui résonne chez Martha von Geschwitz. Dans *Ce qui meurt en dernier*, celle-ci laisse s'infiltrer chez (et en) elle la figure orageuse d'un tueur, stimulant le morcellement de sa parole et de son corps fané entre réalité, imaginaire et fiction. Aussi indésirée qu'inféconde (selon toute vraisemblance), elle démultiplie son identité en plusieurs voix, entre fiction et narration, à défaut de pouvoir reproduire autre chose que des manques, des écarts et des absences de sens. Elle aussi est un être qui s'érode dans le récit, elle aussi se *désincarne* et se dévore de l'intérieur.

D'autres textes de Normand Chaurette auraient sans doute pu offrir d'autres parallèles révélateurs quant au traitement figural complexe de l'eau dans sa dramaturgie. Il nous semble tout à fait concevable que les rivages lacustres oniriques de *Rêve d'une nuit d'hôpital* et de *Fêtes d'automne*, que le redoutable bassin du roman-théâtre *Scènes d'enfants* ainsi que la ville flottante de Venise dans *Je vous écris du Caire* puissent, même dans une moindre proportion, raffermir une volonté de redéfinir et de mythifier des temps originaires, créateurs, dans ces univers où, toujours, abondent des jeux d'ambivalence. Car cette étude, même sans avoir réalisé un inventaire exhaustif des liens existant entre nos trois types de figures hydriques dans les œuvres étudiées, confirme que l'eau, chez Chaurette, est une matière première pénétrant une part indicible et motrice d'imaginaires déficitaires troubles, toujours à la (re)conquête d'une union fondatrice dérobée, devenue conflictuelle.

Que leurs puissances reposent sur le reflet (liminal), la transformation (disséminale) ou la matrice (pleine), les eaux figuraes chaurettiennes sont, dans tous les cas, la marque petite ou grande d'un refus de rupture – puisque « l'amour est au-dessus de tout », comme le concluait Martina North (LPI, p. 87). La figuration des eaux est la catharsis d'une peine profonde et infinie, ces dernières se prêtant à la dissimulation de dommages irréparables grâce à la création. L'eau permet en fait de subjectiviser ce mal intérieur, de lui redonner une présence magnifiée ou obscure afin de mieux éprouver son expérience, donc « pour mieux saisir

l'insaisissable », comme l'énonce le titre d'une entrevue avec l'auteur<sup>7</sup>. Elle est une ressource féconde et inconsistante contribuant à la mise en forme d'une défaillance de l'âme; elle est *signe* accusant un vide intérieur inaccessible, mais fortement ressenti. Et ce qui anime cette substance, c'est une inspiration, un souffle amoureux, celui de la figure qui la remue. Ce souffle est, comme pour le principe écumant, « l'apport d'air [qui] fait perdre sa densité à un liquide ou à un solide; ce qui paraissait homogène, stable et autonome se transforme en structures détachées et fragiles<sup>8</sup> ». Si le propre du figural, activité cryptique d'un imaginaire obsessionnel, s'apparente à ce principe trouble, l'eau, dans les imaginaires mémoriels de ces univers dramatiques, l'illustre de façon éloquent. Que ce soit par le reflux de vagues sur la plage, les eaux bourbeuses d'un marécage, le bruit blanc d'un déluge, la fermentation bouillonnante de matières organiques ou les derniers souffles qui remontent à la surface à la suite d'un naufrage ou d'une noyade, les eaux chaurettiennes sont investies d'une énergie, d'une vitalité sous forme de remous qui reste dans l'imaginaire et qui se transfigure – littéralement. Chaque mystère au centre des pièces étudiées dans ce mémoire connaît, à travers la figure de l'eau, une amplification extensive et opacifiante de ses réseaux de signifiante. Cette blancheur l'embrouille de sens et fait de lui un objet d'une logique sans limites qui, autant que l'écume, « redoute le contact, qui s'abandonne et éclate à la moindre tentative de s'en emparer<sup>9</sup> ». C'est sans doute cette perspective qu'emprunte le geste créateur dans l'œuvre dramatique de Normand Chaurette, où l'essentiel de la création se situe dans la fuite interminable de ses inspirations profondes et de ses interprétations subséquentes, de ses échanges et de ses emmêlements amoureux; c'est donc dire que l'engendrement créateur prend part à une fuite plurivoque et pluridirectionnelle, une fuite écumeuse dont le point originaire semble aussi nécessaire et imperceptible que l'idée mythifiante des eaux de primordialité.

---

<sup>7</sup> Carrie Loffree, *loc. cit.*

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, *Sphères III, Écumes : sphérologie plurielle*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005 [2003], p. 23.

<sup>9</sup> *Id.*



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres du corpus à l'étude

Chaurette, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1981, 122 p.

———, *La Société de Métis*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1983, 142 p.

———, *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1991, 92 p.

———, *Passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1996, 88 p.

———, *Petit Navire*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers/Heyoka Jeunesse », 1999, 51 p.

———, *Stabat Mater II*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1999, 53 p.

———, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000 [1986], 54 p.

———, *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000, 51 p.

———, *Ce qui meurt en dernier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2010, 39 p.

### Autres œuvres mentionnées

Chaurette, Normand, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1980, 106 p.

———, *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1982, 138 p.

———, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1986, 105 p.

———, *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1988, 150 p.

———, *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1996, 81 p.

———, « Stabat Mater I », dans *Brèves d'ailleurs*, Paris, Actes Sud/Maison du geste et de l'image, coll. « Papiers », 1997, 126 p.

### Réception critique

Bacquet, Hélène, « Le chant des muets : mémoire, parole et mélodie dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette, *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis et *Les Mains bleues* de Larry Tremblay, mémoire de maîtrise, École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, 2007, 97 f.

Barrière, Caroline, « La *Société de Métis* revient à la vie », *Jeu*, no 119, « Danser aujourd'hui », 2006, p. 136-138.

Beausoleil, Guy, « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre », *Théâtre. Les cahiers de la maîtrise*, no 1, 1996, p. 4-9.

Bérard, Sylvie, « Hiatus », *Lettres québécoises*, no 87, automne 1997, p. 37-38.

Bourassa, André-G., « Performance à Métis-sur-Mer : Le théâtre de Normand Chaurette », *Lettres québécoises*, no 32, hiver 1983-1984, p. 39-40.

———, « Deux pièces en forme d'interrogatoire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no 45, printemps 1987, p. 50-51.

Chagnon, Gilles, « La scène cautérisée », *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans, Montréal, Léméac, coll. « Théâtre », 1981, p. 7-18.

Chaurette, Normand, « Chronologie », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, dépliant du programme, Théâtre d'Aujourd'hui, 1995, 4 f.

———, « Mot de l'auteur », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, programme, Théâtre d'Aujourd'hui, 1995, f. 4-5.

———, « Nouveaux fragments », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2000 [1986], p. 5.

———, « Mot de l'auteur », *Ce qui meurt en dernier*, programme, Espace Go, 2008, f. 6-7.

———, « Avant-propos », *Ce qui meurt en dernier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 2010, p. 5-6.

Costaz, Gilles, « Entretien avec Normand Chaurette », *Le Petit Köchel*, programme, Théâtre UBU, 2000, f. 7-8.

David, Gilbert, « Formes et figures dans un rétroviseur », *Jeu*, no 47, « Il y a 20 ans "Les Belles-Sœurs"... Sur le répertoire national », 1988, p. 104-108.

———, « Les territoires imaginaires de Chaurette », *Le Devoir*, 7 mars 1992, p. C-6.

———, « Dispositif (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, no 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 144-157.

——— « Espace mental et espace-monde », *Spirale*, no 221, juillet-août 2008, p. 44-45.

Dion, Robert, « Interprétations et processus judiciaire : *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *Le moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 89-111.

Eliani, Paul, « Normand Chaurette : "L'écriture est un acte de séduction", *Nuit Blanche*, no 34, décembre 1988, janvier-février 1989, p. 18-19.

Forgues, Michel, « Introduction », *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 1986, p. 5-6.

Gervais, Bertrand, « Les Phasmes de la fin », dans Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche, Bertrand Gervais (dir. publ.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura, texte et imaginaire », 2005, p. 15-57.

Godin, Jean-Cléo, « Deux dramaturges de l'avenir? », *Études littéraires*, vol. 18, no 3, « Théâtre québécois : tendances actuelles », hiver 1985, p. 113-122.

———, « Chaurette Playhouse », dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir. publ.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Essai », 1999, p. 103-146.

———, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, no 10, automne 1991, p. 115-124.

———, « "La Société de Métis" », *Jeu*, no 46, « Jeunes publics », 1988, p. 192-194.

———, « Messe noire en si bémol : *Le Petit Köchel* », *Jeu*, no 97, 2000, p. 17-19.

Gougeons, Denis, « "Or cette musique est en nous. D'où vient-elle?" », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 75.

- Gross, Robert F., « Offstage Sounds: The Permeable Playhouse of Charles Charles », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 18, no 1, printemps 1977, p. 3-17.
- Hellot, Marie-Christiane, « Oratorio à la morgue : *Stabat Mater II* », *Jeu*, no 94, « Engagement nouvelle vague », 2000, p. 20-24.
- Huffman, Shawn, « L'affect en cachot : la sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », thèse de doctorat, Graduate Department of French, University of Ottawa, 1998, 409 f.
- , « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Normand Chaurette », *Quebec Studies*, vol. 37, printemps-été 2004, p. 63-78.
- , « Les nouvelles écritures théâtrales », dans Dominique Lafon (dir. publ.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p. 73-91.
- Jacques, Hélène, « Structures rythmiques dans *Le Passage de l'Indiana* », *L'Annuaire théâtral*, no 30, « Entre théâtre et cinéma », automne 2001, p. 140-159.
- Lefebvre, Paul, « Dans l'anarchie des ombrages », dans Normand Chaurette, *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 1991, p. 6.
- Lépine, Stéphane, « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, no 48, hiver 1987-1988, p. 42-44.
- , « Le sceau du secret », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 9-28.
- , « Normand Chaurette ou l'irruption de l'Autre », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 48-51.
- Lesage, Marie-Christine, « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, no 46, « Un théâtre de passage », décembre 1994, p. 82-96.
- , « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le Passage de L'Indiana* », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 486-496.
- Loffree, Carrie, « Normand Chaurette : pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit blanche*, no 55, mars-avril-mai 1994, p. 59-62.



- Marchessault, Jovette, « Puisqu'il faut toujours poser les structures de la biographie... », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, programme, Espace Go, 1992, f. 4.
- Massoutre, Guylaine, « Ce sont toujours les mêmes qui écopent », *Jeu*, no 84, « Portraits d'actrices », septembre 1997, p. 18-19.
- Miljours, Diane, « "La société de métis" », *Jeu*, no 28, 1983, p. 148-149.
- Nativi, Barbara, « Le rythme, le temps, la mort. Une brève analyse de l'œuvre de Chaurette à partir de l'expérience italienne », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 54-57.
- Noreau, Denyse, « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 471-485.
- Nutting, Stéphanie, « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », *The French Review*, vol. 12, no3, mai 1998, loc. cit., p. 949-960.
- Pavlovic, Diane, « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, vol. 46, no 2, « L'Amérique de la littérature québécoise », automne 1990, p. 41-48.
- Riendeau, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit Blanche éditeur, coll. « Études », 1997, 163 p.
- , « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *L'Annuaire théâtral*, no 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 84-101.
- , « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 436-448.
- Riendeau, Pascal et Marie-Christine Lesage, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 423-430.
- Robert, Lucie, « Cryptes et révélations », *Voix et Images*, vol. 27, no 2, « La sociabilité littéraire », hiver 2002, p. 353-360.
- Robillard, Monic, « Portrait de l'artiste », *La Société de Métis*, Léméac, coll. « Théâtre », 1983, p. 7-29.
- Ryngaert, Jean-Pierre, « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et Images*, vol. 25, no 3, « Normand Chaurette », printemps 2000, p. 449-461.

Sadowska-Guillon, Irène, « Normand Chaurette, un réinventeur du langage théâtral », dans Jean-Michel Sivry (dir. publ.), *La Société de Chaurette. Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 24-28.

Salvail, Danielle, « "Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues" », *Jeu*, no 47, « Il y a 20 ans "Les Belles-Sœurs"... Sur le répertoire national », 1988, p. 151-154.

———, « "Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues" », *Jeu*, no 78, « Dramaturgie : nouveaux horizons », 1996, p. 241-246.

Tremblay, Julie, « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette », *L'Annuaire théâtral*, no 36, « Mutations de l'action », automne 2004, p. 141-155.

———, « Le texte autophage dans l'œuvre de Normand Chaurette », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, 120 f.

Véricel, Ludivine, « Des masques et des marques : après la catastrophe : étude comparée des œuvres de Normand Chaurette et de Daniel Danis », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2012, 132 f.

Vigeant, Louise, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, no 10, automne 1991, p. 103-114.

Villemure, Geneviève, « La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1986 », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1997, 107 f.

Villeneuve, Rodrigue, « À la lettre », *Jeu*, « Godot, Beckett, Brassard et les autres », no 64, 1992, p. 123-125.

## Corpus théorique

### Ouvrages sur l'eau

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265 p.

Bureau, Luc, « La nuit liquide », dans Maryvonne Perrot (dir. publ.), *L'eau, mythes et réalités : Actes du colloque organisé à Dijon du 18 au 21 novembre 1992*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 147-157.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Borduas, coll. « Études supérieures », 1969 [1960], 549 p.

Eliade, Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1952, 238 p.

———, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1970, 252 p.

———, « Mythe du Déluge », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mars 2014, URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/mythes-du-deluge/>

Hentsch, Thierry, *La mer, la limite*, Montréal, Hélotrope/Conjonctures, 2006, 83 p.

Houlle, Thierry, *L'eau et la pensée grecque. Du mythe à la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010, 216 p.

Libis, Jean, *L'eau et la mort*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », 1993, 289 p.

Mauron, Charles, *Sagesse de l'eau*, Paris, Laffont, 1945, 279 p.

Michelet, Julie, *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1861], 409 p.

Rudhardt, Jean, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, Francke, coll. « Travaux publiés sous les auspices de la société suisse des sciences humaines », 1971, 138 p.

#### Ouvrages sur la figure

Aubral, François, « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Château (dir. publ.) *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 1999, p. 197-243.

Didi-Hubermann, Georges, « Une ravissante blancheur », *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de minuit, 1998, 245 p.

Dubois, Philippe, « La question du figural », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir. publ.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p. 51-76.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », t. I, 2007, 243 p.

Gervais, Bertrand et Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible », *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012, p. 1-14.

Grossman, Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, 116 p.

Guérin, Michel, *Qu'est qu'une œuvre?*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 143.

———, « Idée d'une figurologie », *La Terreur et la pitié. 1- la terreur*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 11-42.

Kearney, Richard, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, coll. « Bibliothèque des archives de philosophie », 1984, 282 p.

Liotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, éditions Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1974 [1971], 428 p.

Noudelmann, François, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 1998, 235 p.

#### Autres concepts, théories et études

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 337 p.

———, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1957, 214 p.

———, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961, 183 p.

———, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967 [1949], 184 p.

Claudel, Paul, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, 1934, t. II, 264 p.

Cnockaert, Véronique, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, « Entrée en idiotie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir. publ.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2012, p. 5-19.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, 411 p.

De Mèredieu, Florence, « Miroirs au fil de l'eau », dans Éric Van Essche (dir. publ.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, ISELP/La lettre volée, coll. « Essais », 2011, p. 119-130.



- Derrida, Jacques, *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, 133 p.
- , « La Différance », *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 1-78.
- , *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972, 406 p.
- Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Harvard University Press, 1957 [1936], 382 p.
- Goguel d'Allondans, Thierry, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold van Gennep*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 146 p.
- Héraclite d'Éphèse, *Fragments (citations et témoignages)*, Paris, GF Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002, 374 p.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage », 405 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1972], 305 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996 [1947], 103 p.
- , *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2006 [1964], 160 p.
- Neboit, René *L'homme et l'érosion*, Clermond-Ferrand/Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Nature et Sociétés », 2010, 350 p.
- Pécaut, Myriam, *La matrice du mythe : essai sur l'inconscient originaire*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Psychanalyse prise au mot », 1982, 170 p.
- Périllie, Jean-Luc, « Les premiers philosophes et l'enthousiasme des origines », *Klêsis – Revue philosophique*, no 1.2, « De la philosophie grecque », 2006, en ligne, <<http://www.revue-klesis.org/pdf/Perillie.pdf>>, consulté le 21 mars 2014.
- Phay-Vakalis, Soko, « Introduction », dans Soko Phay-Vakalis (dir. publ.), *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008, p. 7-12.
- , « De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir », dans Soko Phay-Vakalis (dir. publ.), *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008, p. 13-47.

- Reclus, Élisée, *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle, t. I, 1905, 578 p.
- Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir. publ.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 177-189.
- Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 p.
- Sloterdijk, Peter, *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2003 [1998], 686 p.
- , *Écumes. Sphères III : sphérologie plurielle*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005 [2003], 790 p.
- Turner, Victor, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York, Aldine Publishing Company, 1982 [1969], 213 p.
- , *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982, 127 p.
- Van Essche, Éric, « Regardez avant de traverser! Quelques réflexions en guise d'introduction », dans Éric Van Essche (dir. publ.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, ISELP/La lettre volée, coll. « Essais », 2011, p. 9-33.
- Von Franz, Marie-Louise, *Les mythes de la création : processus créateur et modèle de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982, 294 p.
- Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981 [1909], 288 p.

#### Autres références

- Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert/VUEF, 2010, 2837 p.
- Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>>, consulté le 21 mars 2014.